

**ESSAI**  
SUR LA  
**CRÉATION ARTISTIQUE**

**comme révélation du sens de l'existence**

Contribution à une Esthétique dynamique

Thèse pour le Doctorat ès Lettres, présenté à  
la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

par

**LIVIU RUSU**

Docteur en philosophie de l'Université de Cluj,  
Maître de Conférences à l'Université de Cluj (Roumanie)

PARIS  
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN  
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—  
1935





Digitized by the Internet Archive  
in 2026









# ESSAI

SUR LA

# CRÉATION ARTISTIQUE

**comme révélation du sens de l'existence**

Contribution à une Esthétique dynamique

Thèse pour le Doctorat ès Lettres, présenté à  
la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

par

**LIVIU RUSU**

Docteur en philosophie de l'Université de Cluj,  
Maître de Conférences à l'Université de Cluj (Roumanie)

PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

---

1935

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation  
réservés pour tous pays.





*A M. CHARLES LALO*



## INTRODUCTION

Dans cette étude, nous essayerons de pénétrer l'être psychique de l'artiste pour pouvoir comprendre les sources mêmes de ses forces créatrices d'où jaillit l'œuvre d'art. En nous proposant cette analyse, nous n'avons pas l'intention de nous borner uniquement au problème de la création en elle-même, mais nous voulons essayer aussi de mettre en évidence un point de vue de principe concernant le problème de l'esthétique dans son ensemble. Nos recherches nous ont amené à la conviction qu'une esthétique approfondie n'est possible que si elle a comme point de départ la création artistique. Nous ne nous dissimulons pas qu'en acceptant ce principe, nous nous mettons en opposition avec toute l'esthétique traditionnelle.

Toute l'esthétique classique, ainsi qu'en grande partie celle de nos jours, a pour base un point de vue statique. Elle a comme point de départ dans ses recherches le *problème de la contemplation*. Elle ne se demande pas comment l'artiste arrive à donner à son œuvre le charme qui émane d'elle, mais *pourquoi une œuvre d'art nous plaît*. Ainsi elle se borne à l'analyse approfondie du plaisir esthétique, en ne tenant compte que de l'objet artistique et en oubliant complètement le créateur. Il n'y a pas longtemps que *Lipps* écrivait les lignes suivantes : « ...et dans un certain sens, cha-

que œuvre d'art est tombée du ciel, c'est un cadeau du ciel... chose pour la valeur de laquelle il est indifférent qu'elle soit envoyée du ciel par l'intermédiaire de l'artiste ou à la suite d'un accident incompréhensible ». <sup>1)</sup> Ce point de vue, bien qu'un peu atténué, domine encore aujourd'hui. *L'œuvre d'art est considérée comme une chose existante par elle-même* ; peu importe l'âme de l'artiste, l'essentiel pour ces doctrines, c'est l'objet artistique et le mécanisme ou les normes psychiques selon lesquelles se produit le plaisir esthétique. C'est donc l'âme du contemplateur et non celle de l'artiste qui est mise au premier plan. Même *Utitz*, qui consacre pourtant un chapitre à l'artiste, affirme qu'il faut d'abord connaître ce qu'est l'art, et alors seulement on peut se poser le problème de l'artiste créateur <sup>2)</sup>. De même chez *Dessoir*, les problèmes soulevés par l'œuvre artistique l'emportent sur les problèmes psychiques de l'artiste <sup>3)</sup>. Dans l'esthétique française, le même point de vue est représenté avec conviction par M. *Victor Basch*. Dans son étude *Le Maître-problème de l'esthétique* <sup>4)</sup>, il fait également ressortir l'importance de la contemplation comme point de départ des recherches esthétiques. Un des arguments qu'il invoque est un argument relatif à la méthode : « Il nous est extrêmement malaisé de pénétrer dans l'âme de l'artiste, dans la

---

1) Th. Lipps, *Aesthetik*, vol. II, Voss, Hamburg-Leipzig, 1906, p. 101-102.

2) E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. II. Stuttgart, F. Enke, 1920, p. 16 et suiv.

3) Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Stuttgart, Enke 1923.

4) Parue dans *Revue Philosophique*, Juillet 1921, réapparue dans *Essais d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature*, Paris Alcan 1934, donc en reprenant récemment un point de vue depuis longtemps exprimé.

source profonde et mystérieuse pour lui-même d'où jaillit l'instinct créateur ». Le second argument est que l'artiste même, « avant de créer, il a contemplé et joui » <sup>1)</sup>.

Les arguments invoqués par M. Basch, courants dans l'esthétique traditionaliste, soulèvent pourtant des observations très sérieuses. En effet, en ce qui concerne la méthode, l'argument ne nous paraît pas décisif. En prenant comme point de départ la contemplation ou la création, on peut arriver à des conclusions essentielles diamétralement opposées. Quant à la valabilité des principes mêmes, ce n'est point la facilité ou la difficulté de la méthode, nous semble-t-il, qui peut être décisive. Ne devrait-on jamais sonder un terrain épineux à cause des difficultés qu'il présente ? C'est pourtant ce terrain-là qui peut nous cacher des gisements recherchés.

Nous ne pouvons pas non plus accepter le second argument de M. Victor Basch. Il est typique, pour l'attitude de l'esthétique traditionaliste, de se baser sur certaines données qui devraient d'abord être elles-mêmes prouvées. Est-il vraiment certain que l'artiste « avant de créer a contemplé et joui » ? Pour en avoir la certitude, il faudrait commencer par faire l'analyse de la création artistique. Mais comment entamer cette analyse si d'ores et déjà on est décidé à ne pas la faire ? Nous sommes bien d'un autre avis. Nous pensons, comme nous pourrions le voir au cours de notre étude, que l'artiste ne commence pas par la contemplation ; il est créateur de premier abord, ou mieux, *il commence par avoir une attitude créatrice* : c'est là sa manière d'affirmer son existence. Ce que nous appelons

---

1) *Essais*, etc. pp. 38, 39.

chez lui contemplation est, en réalité, une contemplation créatrice, si on peut allier ces deux mots, et non une contemplation au sens habituel du mot. Mais de ce caractère spécifique de l'artiste résultent pour l'œuvre d'art des conclusions qui concernent son essence même et qui échappent à notre vue si nous partons du point de vue passif de la contemplation. C'est ainsi que l'esthétique traditionaliste a malheureusement fait fausse route, précisément en ce qui concerne les problèmes qui sont à la base de l'esthétique <sup>1)</sup>.

En partant du point de vue statique de la contemplation, on est parvenu à l'affirmation que le sens de l'œuvre d'art est d'incarner le Beau. Mais il y a là aussi une attitude arbitraire, car personne n'a encore prouvé l'exactitude de cette affirmation. Par contre, cela a grandement empêché l'éclaircissement d'un nombre considérable de problèmes d'une importance capitale. En ne considérant continuellement que le Beau, on est parvenu à cette constatation simpliste que sont également belles et nous plaisent aussi, les choses qui ne tiennent nullement à l'Art. En effet, en cherchant à établir les lois du Beau, on a découvert certains facteurs comme l'harmonie, la symétrie, le rythme, etc... Mais tous ces éléments se retrouvent aussi bien en dehors de l'art. De même, pour les différentes catégories esthétiques traditionnelles, comme la grâce, le comi-

---

1) Il est vrai que M. Victor Basch, dans une étude intitulée *L'Esthétique et la Science de l'Art* parue dans *l'Esprit Nouveau* 15 oct. 1920 et réapparue dans le volume *Essais d'Esthétique, etc.* en énumérant les problèmes essentiels de l'esthétique et de la science de l'Art, pose comme problème essentiel : « 1) Et avant tout, l'artiste et l'art en général » (*Essais etc.*, p. 16). Nous ne pouvons concilier cette affirmation avec les précédentes que si nous supposons que M. Basch envisage le problème de la création artistique comme d'autres auteurs l'ont envisagé, c'est-à-dire en maintenant le point de vue statique.



que, le sublime, etc... Tout ceci a amené l'élargissement inconsidéré du domaine de l'esthétique, sans qu'on se demande si le Beau ou le gracieux de la nature a quelque chose de commun avec le Beau ou le gracieux artistique. N'importe lequel de ces facteurs sus-mentionnés, lorsqu'il s'agit de l'appliquer à une œuvre concrète, ne nous explique rien, ni de son essence, ni de son charme. Il ne faut surtout pas oublier que le même rythme, la même harmonie, la même grâce, peuvent caractériser aussi bien des œuvres très différentes par leur sens profond.

Quant à la méthode, l'étude des « lois du Beau » a introduit également dans la science de l'art les principes des sciences mécaniques, c'est-à-dire la décomposition d'un phénomène en ses éléments composants. Mais que pouvait-on espérer d'une explication d'un phénomène essentiellement unitaire qui est l'œuvre d'art, par l'explication de ses éléments composants ?

En un mot, l'esthétique traditionaliste, en tenant compte d'une part de l'objet, a introduit dans le champ de ses recherches d'autres objets, beaux sans doute, mais sans qu'ils soient artistiques ; d'autre part, en se basant sur la contemplation, elle s'est occupée des fonctions psychiques générales communes à tout le monde des contemplateurs. Ainsi, le Beau artistique était déduit de sa ressemblance toute apparente avec le Beau inartistique, et le dynamisme créateur de l'artiste de ce qu'il a de commun avec toute âme ordinaire. Cette attitude est-elle cependant justifiée ? N'existe-t-il pas des différences fondamentales entre le « Beau » artistique et le « Beau » naturel d'une part, et d'autre part entre l'âme du créateur et celle du contemplateur

ordinaire ? Et surtout, l'essence même de l'œuvre d'art ne résulte-t-elle pas précisément de ces différences ?

En anticipant sur ce qui suit, nous répondons d'ores et déjà affirmativement à ces questions. En parlant du rapport entre le Beau de la nature et le Beau de l'art, *M. Ch. Lalo* remarque fort justement : « La beauté de l'art et celle de la nature nous apparaissent en définitive radicalement hétérogènes, quelles que soient leurs interférences normales ou accidentelles... L'esthétique véritable, pure de toutes compromissions avec la science ou avec la morale, n'a pour objet direct que l'art ; et la nature seulement dans ses rapports avec l'art ; les véritables faits esthétiques, ce ne sont pas les beautés naturelles, mais les beautés artistiques » <sup>1)</sup>. La distinction fondamentale entre ces deux domaines consiste en ce que les objets de la nature sont *donnés*, alors que les objets de l'art sont *créés*. Et pour ce qui est de l'âme de l'artiste, sa caractéristique, à la différence de celle du contemplateur ordinaire, est que *son attitude est créatrice*. Cette attitude est prise vis à vis de certaines conditions de son être qui nécessite un soulagement et *ne le trouve qu'en pétrissant une certaine matière*. L'artiste va vivre *par* cette matière et quelle que soit sa nature, il se sent irrédûciblement lié à elle. L'essence de l'art ne peut être expliquée justement que par cette différence et non par des aspects communs.

Nous ne donnons qu'un seul exemple des erreurs typiques résultées de l'étude unilatérale de la contemplation, notamment la confusion de l'art avec le jeu. Le point de départ de ces recherches a été la définition

---

1) Charles Lalo, *Introduction à l'Esthétique*. Nouvelle Edition, Paris, Armand Colin, 1925, pp. 143, 157.

du Beau donné par Kant : le plaisir désintéressé dû à une activité psychique qui a lieu pour elle-même. En trouvant le même trait caractéristique au jeu, la confusion de celui-ci avec l'art, a suivi sans difficulté. Cette théorie peut se justifier tant qu'on ne tient compte que de la contemplation en elle-même, bien qu'elle résiste encore mal, même de ce point de vue, à la critique. Mais dès qu'on considère au contraire de plus près la vie intérieure du créateur, tout prend un autre aspect. Il suffit en effet de parcourir quelques pages des notes des grands artistes pour nous convaincre que leur activité artistique est loin d'être une activité qui se fait avec un plaisir désintéressé. Au lieu de jouissance, l'artiste trouve souvent dans l'acte de sa création une infinie souffrance. Le plaisir, il l'espérait tout au plus, comme on espère par une opération douloureuse recouvrer la santé. Il ne se jouait pas en créant, mais recourait, pour ainsi dire, à une opération spirituelle parce qu'il avait besoin de « santé spirituelle ».

Si profondes que soient quelques unes des théories esthétiques traditionnelles, elles souffraient par le fait d'avoir eu un point de départ superficiel. Elles cherchaient l'essence de l'œuvre d'art en analysant sa surface, et non le noyau profond ; elles analysaient ce qu'elle a de commun avec d'autres domaines et non ce qui lui est propre et spécifique. Il n'y a d'ailleurs pas à s'en étonner, si on pense que beaucoup de philosophes — et on pourrait citer d'amusants exemples à ce sujet — n'avaient pas la moindre sensibilité artistique et ne pouvaient donc pas saisir dans l'art autre chose que ce qu'il a de commun avec les objets inartistiques. De là, un grand nombre de catégories formelles qui ont joué dans l'art le rôle de chaînes paralysantes.

Contre la façon dont se posait et se pose encore le problème de l'esthétique, nous estimons qu'il nous faut souligner le principe suivant : l'objet de l'art est chose créée, l'artiste a des attitudes créatrices spécifiques, donc, si nous voulons nous rapprocher de l'essence de l'art, il nous faut prendre comme point de départ le problème de la création. Nous devons tenir compte qu'il n'existe point d'art en dehors de son créateur et que s'il a quelque valeur, c'est que dans l'âme du créateur d'art se passe quelque chose qui insuffle — bien que le terme soit impropre — cette valeur à l'œuvre d'art. En un mot, il faut réintégrer l'artiste dans ses droits.

L'idée n'est point neuve. Déjà *Konrad Fiedler* dans une étude de 1887 écrit : « Tous ceux qui entreprennent l'explication du sens et de la signification de l'activité artistique se basent sur l'effet exercé par l'œuvre d'art sur la vie spirituelle de l'homme. Ce point de départ est certainement faux. » <sup>1)</sup> *Yrjö Hirn* disait aussi : « ...il semble que l'étude de la création artistique est le point de départ le plus convenable pour la compréhension de l'art. » <sup>2)</sup> *Volckelt* répète aussi dans la dernière édition de son *Esthétique* : « ...Les recherches esthétiques accordent aujourd'hui leur préférence d'une manière exagérée à la jouissance esthétique. » <sup>3)</sup> *Theodor Lessing* le dit catégoriquement : « ...La première condition d'une nouvelle esthétique est de se préoccuper davantage de la personnalité des artistes... Car toute œuvre est une action et l'expression d'une volonté

1) Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (Schriften über Kunst, vol. I, München, 1913, p. 187).

2) Y. Hirn, *The origins of Art*. London, Macmillan 1900, p. 18.

3) J. Volckelt, *Aesthetik*. 2 ed., vol. III, p. 108.

créatrice. » <sup>1)</sup>. *Meumann* soutenait lui aussi que : « ...Ce qui a vraiment donné naissance à l'art et à la beauté doit être aussi le point de départ de l'étude de leur domaine. C'est précisément la création artistique et la multitude des motifs élémentaires qui donnent naissance à l'activité artistique de l'homme. » <sup>2)</sup>. La même idée, dans l'esthétique française, on trouve aujourd'hui chez *M. Lalo* : « ...C'est l'absence d'art dans la nature qui incite l'artiste à lui en surajouter un. A la différence de l'homme d'action ou du savant, c'est là sa manière à lui de se retrouver en elle, de participer à elle. Et il éprouve une âpre joie à mêler ainsi sa vie et sa conscience à la vie et à la conscience universelles. Mais sa vie et sa conscience sont façonnées par sa technique, et c'est seulement à ce titre qu'il accepte de les épandre au dehors de lui. » <sup>3)</sup>. De ces lignes il ressort aussi que l'œuvre d'art doit sa manière d'être à l'activité créatrice de l'artiste.

Mais ces opinions, chez la majorité des auteurs cités ne sont que des desiderata vagues. En tout cas, ou bien ils ne s'occupent pas du problème de la création artistique, ou, s'ils s'en occupent, ils le considèrent comme un chapitre à ajouter aux autres, sans qu'ils en déduisent des principes essentiels de l'art. Il est d'ailleurs assez significatif que *Volkelt*, par exemple, traite de la création artistique, mais ne le fait que dans son troisième volume, c'est-à-dire à la fin. Et de la manière dont il la traite, il résulte que c'est seulement le procès créateur en lui-même qui l'intéresse, comme mécanisme,

---

1) Théodor Lessing, *Madonna Sixtina*, Leipzig, Seemann 1908, p. 76.

2) E. Meumann, *System der Aesthetik*, Leipzig, 1914, p. 7.

3) Ch. Lalo, *Introduction à l'esthétique*. Nouvelle édition, Paris, Armand Colin 1925, p. 144.



et non les principes esthétiques qui peuvent en découler. De même pour *Meumann*.

En général, les esthéticiens qui s'occupent de la création artistique ne s'intéressent à ce processus que pris en lui-même. Il est fort naturel que *M. Henri Delacroix* ou *Müller-Freienfels*, dont l'œuvre est si marquante en cette matière, traitent le processus créateur dans les limites qu'eux-mêmes se sont imposées, mais nous trouvons cette restriction même lorsque la création artistique fait partie d'un système esthétique, comme, par exemple, chez *Dessoir* ou chez *Utz*. C'est toujours la répercussion de l'ancien point de départ : de l'analyse du Beau pris en soi, on parvient à l'analyse de la création « prise en soi ». La création artistique y est considérée comme un problème indépendant à côté d'autres, au lieu d'être considérée comme un problème d'où dérivent les autres.

Quant à nous, la création artistique ne nous intéresse point comme un problème psychologique, mais comme un problème esthétique. Nous ne voulons pas connaître seulement le mécanisme du processus créateur en soi, mais voir dans quelle mesure l'analyse de la création nous éclaire sur le sens profond de l'œuvre d'art. Nous ne voulons pas nous borner à l'analyse de l'âme de l'artiste, mais par l'analyse de son âme parvenir à la compréhension de l'âme de l'œuvre. C'est seulement en suivant l'ample développement du processus créateur, en fixant l'origine de la conception de l'œuvre, sa genèse et tous les tourments et les joies que ce processus va procurer au créateur, que nous croyons toucher au sens de l'œuvre d'art et établir ce qu'il faut chercher dans une œuvre d'art. Par conséquent ce n'est



pas l'artiste, mais toujours l'œuvre d'art qui sera le but de notre étude.

Dans cette direction, la voie nous semble préparée, plus que par les esthéticiens proprement dits, par ceux qui s'occupent directement de l'analyse des œuvres d'art, par les historiens et les critiques d'art. En effet, toutes les fois qu'ils entreprennent une analyse plus profonde, les critiques ou les historiens de l'art font toujours des allusions directes ou indirectes à l'artiste créateur. Ils croient même, parfois sans le vouloir, être les interprètes des intentions de l'artiste créateur. Le problème du Beau ne les intéresse guère ; ils nous parlent des sentiments de l'artiste, de sa sensibilité, de son *monde spirituel*, de sa technique, en un mot, du contenu de la vie spirituelle de l'artiste créateur et de sa puissance de la concrétiser dans l'œuvre d'art. Ce sont ces données qui nous permettent, sinon exclusivement, du moins en grande partie, d'apprécier la valeur d'une œuvre d'art. Bien entendu, nous sommes loin d'affirmer que l'historien ou le critique d'art se base, en principe, uniquement sur ces données. Mais personne ne peut nier, qu'au moins indirectement, elles le préoccupent continuellement. De ce point de vue, l'histoire et la critique artistique ont eu une expérience assez vaste que l'esthétique traditionnelle a eu le tort de négliger.

Nous sommes donc persuadés que le point de départ d'une esthétique approfondie ne doit pas être l'objet d'art en lui-même et sa contemplation, mais le processus créateur en fonction de l'œuvre d'art. En d'autres mots, c'est toujours l'œuvre d'art qui reste au premier plan, non pas l'œuvre immobile et isolée, mais l'œuvre dans son développement du moment de sa con-

ception jusqu'à sa réalisation. Autrement dit, au point de vue statique, croyons-nous, devrait être substitué un point de vue dynamique. En suivant pas à pas le processus tourmenté de sa création, nous croyons mieux comprendre l'essence et la valeur de l'œuvre d'art <sup>1)</sup>).

C'est là le but de cette étude. Nous espérons que nos conclusions seront utiles aussi pour le problème de la contemplation, bien que ce problème dépasse les cadres que nous nous sommes imposés dans cette étude. Nous signalons toutefois que, de même que le point de vue statique de la contemplation a été étendu aussi à la création, il est temps d'étendre le point de vue dynamique de la création également à la contemplation. De cette manière, on pourrait peut-être atteindre de meilleurs résultats que les catégories établies jusqu'à présent. Il y a déjà des indices dans cette voie. Nous citerons à cet égard l'exemple des travaux de M. Henri Focillon, historien et critique d'art, dont l'œuvre est chargée d'un dynamisme remarquable : « Les œuvres, dit-il, se présentent à nous comme des résultats immobiles et définitifs. Mais leur existence véritable s'inscrit entre leur première ébauche et leur achèvement. Les traces de cette naissance, de cette jeunesse en fleur et de cette maturité, il nous faut les chercher patiemment, les analyser, les mettre à leur plan, les enchaîner. Il faut les développer chaque fois,

1) Un point de vue analogue a été émis aussi par Pierre Audiat dans *La biographie de l'œuvre littéraire*, Paris 1924, mais il se contente d'en signaler certaines étapes, sans se préoccuper du sens profond qui se dégage du processus créateur pour l'œuvre d'art. Nous nous rencontrons plutôt en ce qui concerne la méthode et non les principes esthétiques fondamentaux.

comme l'exécution développe une sonate... Le privilège de tous ces commencements, c'est de restituer l'œuvre d'art à la vie » <sup>1)</sup>. C'est là, en effet, le seul moyen de comprendre la tension psychique du créateur, et par elle le vrai contenu de l'œuvre d'art.

Après avoir ainsi posé le principe de notre point de vue, nous ajoutons encore un point de vue de méthode. Bien qu'en réalité il n'y ait pas *d'art*, mais *des arts* — cela est parfaitement exact — nous suivrons toutefois l'étude de la création artistique dans son ensemble et non dans chaque art séparément, car s'il existe quelque différence entre divers arts, cela concerne plutôt l'apparence et non le fond même du problème. A cet égard, nous sommes parfaitement d'accord avec *M. Victor Basch* quand il dit : « Même les hommes les plus hautement cultivés parmi nous ne conçoivent pas l'art comme un tout dont les parties — arts plastiques, arts du son, arts du mouvement, arts de la parole — ne sont que des manifestations, ayant sans doute chacune des caractères distincts, mais appartenant néanmoins à un même groupe, à un même système, à une même fonction de l'esprit. » <sup>2)</sup> En effet, en ce qui concerne le fond même du processus créateur, nous n'avons pas trouvé, entre les différents arts, des distinctions essentielles. Aussi bien, ces distinctions appartiennent plutôt au domaine de la critique. Quant à l'esthéticien, s'il veut arriver à établir des principes fondamentaux

---

1) H. Focillon, *Technique et Sentiment*, Paris, Laurens 1919, Préface, p. IV.

2) V. Basch, *Le Romantisme musical. (Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature)*, Paris, Alcan 1934, p. 83).

de l'esthétique, il doit commencer par découvrir leur fond commun. Voilà pourquoi, dans l'étude du processus créateur, nous avons tenu compte de ce qui unit les différents arts et non pas de ce qui les distingue.

PREMIÈRE PARTIE

---

Les données originaires de la  
création artistique





## PREMIÈRE PARTIE

### LES DONNÉES ORIGINAIRES DE LA CRÉATION ARTISTIQUE.

Dans la première partie de cet ouvrage, nous ne ferons qu'exposer une série de faits. Nous n'y poursuivrons pas le but de tirer les dernières conclusions, nous essayerons seulement d'établir un point de départ, aussi probant que possible, pour l'analyse de la création artistique. L'interprétation plus détaillée et les conclusions essentielles se dégageront au cours des chapitres qui suivent.

Les différentes théories esthétiques qui pourraient fournir une interprétation de la création artistique peuvent être groupées en trois catégories. Celles de la première catégorie, qui sont aussi les plus anciennes, donnent de la création artistique une explication mystique. Elles expliquent l'inspiration — qui est pour elles la préoccupation dominante — par une illumination mystique qui révèle à l'esprit de l'artiste certaines visions surnaturelles. Celles de la deuxième catégorie sont plus réalistes. Pour elles, l'artiste se distingue de l'homme ordinaire seulement par l'intensité de ses fonctions psychiques. Sa création n'est qu'une décharge de ces fonctions. Les théories de la troisième catégorie

introduisent comme trait caractéristique, le métier : la force créatrice de l'artiste se réduirait à une certaine capacité technique.

Pour toutes ces théories se pose une question importante qui, à son tour, donne naissance à des théories artistiques fondamentalement différentes les unes des autres. Cette question est : quel est le but poursuivi par l'art ? — Les uns répondent que l'art est créé pour lui-même, qu'il a une fin en soi. En commençant par *Kant* et *Schiller* et jusqu'aux théories de l'art pour l'art de nos jours, cette conception compte une longue série d'adeptes. D'autres répondent que l'art est en fonction des buts qui dépassent ses limites proprement dites. Pour *Guyau*, par exemple, il est au service de la vie intégrale, pour *Erjő Hirn*, il est plus précisément au service d'un but social et biologique, ayant comme point de départ la lutte pour l'existence.

Nous ne pouvons pas, bien entendu, dès maintenant, prendre une attitude définitive pour l'une ou l'autre de ces théories. Nous ne pouvons pourtant pas perdre de vue qu'à la lumière des recherches actuelles, il nous faut tenir compte, dans l'analyse de la création artistique, de certains facteurs qui, en leur essence, ne sont point de nature artistique. Il existe des facteurs *anesthésiques et pseudoesthésiques*, pour employer les termes de *M. Charles Lalo*, facteurs qui ont un rôle important dans la détermination de la création artistique. Il nous faut particulièrement en tenir compte lorsqu'il s'agit de l'impulsion primitive du processus créateur. Mais nous devons surtout souligner que si nous choisissons un point de départ anesthésique ou pseudoesthésique, nous n'avons nullement l'intention de faire dépendre l'art de buts qui lui soient étrangers,

comme on l'a si souvent fait. Nous ne pensons pas que ces facteurs puissent *expliquer* l'art, ils peuvent tout au plus donner *un point d'appui concret à nos recherches*. Nous verrons que les fonctions simples auxquelles nous voudrions réduire le processus créateur, ne nous expliquent pas l'art, mais, après examen, nous donnent une orientation utile.

Quel pourrait bien être le point de départ concret de nos recherches ? Nous pensons que ce ne pourrait être que le problème de l'expression de la vie psychique. Quelle que soit la conception sur l'art que l'on aura adopté, on ne peut contester le fait que l'œuvre d'art exprime un certain fond psychique. Nous commencerons donc par l'analyse des formes les plus simples de l'expression en tenant compte particulièrement de ses impulsions primitives. Il nous faudra nous rappeler des tentatives d'expliquer l'art en fonction des deux tendances vitales fondamentales : la conservation et la reproduction de l'espèce. En analysant l'expression chez les êtres les plus inférieurs, en abordant ensuite le domaine de l'art primitif, nous aurons l'occasion de voir comment on peut expliquer l'art en fonction de l'expression des instincts primitifs et dans quelle mesure il faut dépasser ce point de vue en lui ajoutant d'autres considérations. Nous espérons que, de l'examen critique du problème, se dégagera peu à peu notre propre point de vue à ce sujet.

## CHAPITRE PREMIER.

### LE PROBLÈME DE L'EXPRESSION.

En analysant, autant que possible brièvement, les formes les plus simples de l'expression de la vie psychique, nous voulons répondre à trois questions : *comment* s'exprime la vie psychique, *qu'est-ce* qu'on exprime et *pourquoi* on l'exprime ?

Nous pouvons dès à présent répondre à la première question. La vie psychique s'exprime par les modalités extrêmement variées du *mouvement*. Qu'il s'agisse des simples contractions musculaires que nous trouvons aussi chez les animaux inférieurs, ou des vibrations dirigées des cordes vocales qui sont à la base du langage, ce sont toujours des formes du mouvement. Le mouvement est la caractéristique essentielle de la vie, et c'est encore le mouvement qui rend possible l'expression de la vie psychique.

Pour répondre à la question : *qu'est-ce* qu'on exprime par ces mouvements, nous essayerons une analyse plus serrée de quelques données biologiques. Nous ferons surtout appel à une série d'expériences du biologiste américain *Jennings*, le premier qui a étudié d'une manière approfondie l'attitude des organismes inférieurs <sup>1)</sup>.

Nous nous efforcerons d'interpréter quelques-unes de ses expériences et conclusions d'un point de vue qui

1) H. Jennings, *Das Verhalten der niederen Organismen*, Leipzig, 1910 ; traduit de l'anglais par A. Mangold.

nous intéresse ici. Voici un cas : une *hydre verte* mise dans un vase de verre, sans aucune excitation extérieure, exécute des mouvements ininterrompus, rythmiques, ordonnés. Mais ses mouvements ne restent pas les mêmes. Tandis qu'une hydre rassasiée se meut assez lentement, celle qui est à jeun accélère ses mouvements. Des expériences sur d'autres organismes inférieurs, comme par exemple sur la *vorticella*, ont confirmé ces observations.

Ces constatations, maintes fois vérifiées, prouvent en premier lieu que les organismes se meuvent aussi en dehors de toute influence des facteurs externes. Leurs mouvements ont donc une causalité interne qui n'est autre chose que l'activité, en incessante oscillation, des procès physiologiques. Mais ce qui importe, c'est que la moindre variation des procès d'assimilation ou de désassimilation amène une variation dans les mouvements. Si les sources vitales où l'organisme puise son énergie sont consommées, les mouvements s'intensifient. Les mouvements deviennent plus intenses dans l'intention de se procurer de nouveaux aliments. L'hydre sent le manque de nourriture et elle s'agite afin de le combler. Il est donc certain que l'accélération des mouvements de l'hydre n'est pas fortuite, elle dépend d'un état intérieur. Les mouvements de l'hydre *expriment* donc une nécessité ressentie par l'organisme. Et il ne faut pas insister beaucoup pour prouver que ce besoin est lié à une sensation désagréable. Si elle était agréable, l'organisme ne tendrait pas à l'éliminer. Elle n'est pas non plus indifférente, car alors son aggravation n'amènerait point l'intensification des mouvements. *Jennings* a observé que l'hydre après s'être nourrie, ralentit ses mouvements. *Il en résulte*



*que le moteur des mouvements accélérés a été un état de souffrance dont les mouvements ne sont que l'expression.*

Les expériences réitérées ont montré que l'agitation de l'hydre avait pour but la recherche de la nourriture. Cette agitation n'exprime donc pas purement et simplement un état de souffrance, mais *l'aspiration vers un but : l'organisme tend à éliminer un état douloureux en se procurant sa nourriture*, car cet état — dans ce cas, la faim — menace son existence. Autrement dit, les mouvements de l'être vivant expriment un *désir*.

Les mouvements accélérés de l'hydre traduisent un état désagréable produit par les nécessités intérieures. Nous parvenons donc à cette constatation que le désir qui, on le sait et comme du reste nous le montrerons ailleurs, joue un rôle si déterminant dans la création artistique, est également un facteur déterminant de certaines expressions des organismes inférieurs.

De ces quelques faits relatés, quelles sont les conclusions que nous aurions pu tirer ? Remarquons pour le moment que les mouvements intensifiés ont un désir pour fondement. Ce désir, à son tour, est la conséquence d'un *déséquilibre* organique, déséquilibre produit dans l'état énergétique de l'organisme et dû à l'épuisement des réserves de l'énergie vitale. Dès que l'équilibre énergétique est rétabli, l'animal ralentit ses mouvements — ce qui prouve que la cause de l'accélération des mouvements est la rupture de cet équilibre.

Mais une autre question s'impose. Pourquoi l'hydre ou la vorticella continuent-elles à s'agiter, — plus lentement, il est vrai — même dans la situation normale de l'équilibre énergétique ? La réponse est facile. *Bau-*



*din* écrit : « La vie organique... est assurée par le jeu indéfini des réflexes organiques à *stimuli* intérieurs. C'est par eux que se réalise le dynamisme continu des fonctions vitales de l'assimilation et de la désassimilation des aliments, de la circulation du sang, etc... » <sup>1)</sup>. En d'autres termes, au cours de l'assimilation des différentes énergies vitales, l'organisme est incessamment sujet à une infinité de stimulants intérieurs qui le font réagir indéfiniment. La conséquence de ces continuelles actions et réactions est une tension intérieure dont les mouvements, signalés par Jennings, sont la manifestation extérieure. *C'est grâce à ces mouvements organiques que se décharge la tension interne.* Mais cela signifie que, même dans l'état que l'on nomme normal, les organismes sont exposés continuellement au déséquilibre. Les stimulants dont parle Baudin ne font autre chose que de troubler l'équilibre que l'organisme, par ces réactions, tend sans cesse à rétablir. Tous les processus intérieurs consistent en une continuelle rupture de l'équilibre organique et dans la tendance à le rétablir. C'est la base du dynamisme vital.

Nous pouvons donc, d'ores et déjà, faire les constatations suivantes : le besoin de se soustraire à une tension intérieure est caractéristique même pour les organismes les plus inférieurs. Lorsque cette tension est à un degré normal, les mouvements expressifs sont, eux aussi, normaux. Si, au contraire, l'équilibre énergétique est troublé plus profondément, la mobilité de l'animal s'accroît. Dans un cas comme dans l'autre, l'animal *prend une attitude vis-à-vis de son état intérieur*. Cette attitude se traduit extérieurement par des

1) Baudin. *Psychologie*, 2<sup>e</sup> éd. Paris, Gigord, 1919, p. 536.

mouvements expressifs ; plus le trouble est grand, plus l'agitation s'intensifie et par là, les mouvements qui servent cette expression. *Le degré de l'expression dépend donc du degré de déséquilibre.*

De ces considérations, nous pouvons tirer deux conclusions d'une grande importance, à savoir que :

1° Les mouvements extérieurs, même des organismes inférieurs, ne sont pas mécaniques, mais ont un sens. Ils expriment un état intérieur.

2° Les mouvements expressifs traduisent une intention ; ils ne trahissent pas simplement un état, mais ils poursuivent une fin, — en l'occurrence, le maintien de l'équilibre vital ou mieux, son rétablissement. Nous soulignons spécialement ces deux affirmations, car, sous une autre forme, nous les retrouverons sans cesse dans le processus de la création.

Mais les êtres vivants ne s'arrêtent point aux manifestations simples que nous venons de signaler. Plus l'activité intérieure se complique, plus complexe devient aussi son expression. L'hydre réagit simplement car son organisation est simple et ses besoins infimes. A mesure que les besoins se multiplient et se développent, les moyens d'expression gagnent en variété et en finesse. La complexité et l'intensification des besoins a, à cet égard, une importance extrême, ce qui a été prouvé par les expériences signalées plus haut : plus l'hydre était tenue en état de jeun, plus elle accélérât ses mouvements.

En remontant l'échelle du genre animal, nous trouverons des moyens d'expression d'autant plus complexes que l'animal est d'une espèce supérieure.

Nous dépasserions les limites de cet ouvrage si nous nous proposons de nous étendre sur les modali-

tés des manifestations des différentes espèces. L'essentiel est que nous trouvions partout le même fait : l'activité organique s'exprime par des moyens différents que nous appelons, en général, *des gestes*. Ces moyens se réduisent d'abord à des simples reflexes corporels, mais, chose importante, à ceux-ci s'ajoutent, à un degré plus élevé, les sons qui sont la source du langage. « Car le langage est une systématisation infiniment complexe d'excitation et de mouvements, une mélodie cinétique » <sup>1)</sup>. Le moteur de toutes ces manifestations expressives est toujours un état intérieur, et de tous ces états, il semble que ce sont les sensations de souffrance qui déterminent d'abord une expression. Ce sont eux qui se manifestent d'abord chez toutes les espèces animales : ainsi c'est en pleurant que l'enfant fait son entrée dans le monde, c'est-à-dire en exprimant un état de souffrance. Chez tous les êtres vivants, l'expression d'une douleur, à vrai dire, d'un déséquilibre organique, suppose le désir de rétablir l'équilibre vital. Cet équilibre une fois réalisé, il s'ensuit un état d'harmonie. Nous remarquons donc, qu'au moins au début, la douleur est le mobile le plus actif de l'expression <sup>2)</sup>. En tout cas, la douleur y joue un rôle prépondérant, nous allons d'ailleurs voir plus loin quel rôle décisif il faut attribuer à la souffrance dans la création artistique. Pourtant le plaisir n'est pas exclu, bien entendu, de la base de l'expression, car au fond, il ne diffère pas essentiellement de la douleur. A cet égard, nous estimons juste l'avis — partagé aussi par Ribot et par M.

---

1) La théorie de von Monakow, exposée par M. A. Ombredane dans *Nouveau Traité de Psychologie* de G. Dumas, vol. III (Chapitre *Le Langage*), Paris, Alcan, 1933 ; p. 389.

2) W. Stern, *Psychologie der frühen Kindheit*, 4<sup>e</sup> éd. Leipzig, Barth, 1927 ; p. 53-54.

*Dumas-de Beaunis* : « Il se peut très bien que le plaisir et la douleur qui nous paraissent deux phénomènes opposés et contraires l'un à l'autre, ne soient, en somme, que des phénomènes de même nature et qui ne diffèrent que par une différence de degré » <sup>1)</sup>. Cette différence de degré, *Marshall* l'explique d'une façon saisissante : Il soutient que l'organisme réagit en toute circonstance : si, pour la réaction qu'il doit effectuer il a assez ou trop d'énergie, cette réaction est liée à une sensation d'agrément. Si, au contraire, l'énergie dont il dispose est insuffisante et l'acte lui coûte un effort au-dessus de ses forces, l'organisme ressent un « déplaisir » plus ou moins grand <sup>2)</sup>.

Voyons maintenant comment nous pouvons répondre aux trois questions formulées au début de ce chapitre :

*Comment s'exprime l'animal inférieur ?* — Comme on l'a vu, par le mouvement.

*Que cherche-t-on à exprimer par des mouvements expressifs ?* — Il est indéniable que l'on exprime un certain état intérieur qui répond au degré de tension de l'équilibre dynamique. Cela signifie que les mouvements expressifs ont un certain sens.

*Quel est le mobile qui force l'animal inférieur à s'exprimer ?* — Il recourt aux mouvements expressifs, poussé par la tension intérieure, soit pour maintenir son équilibre dynamique, soit surtout pour rétablir cet équilibre. L'expression a donc une certaine intention.

Il faut encore souligner que le mouvement expressif est particulièrement intense dans le cas d'un désé-

1) G. Dumas, *Nouveau Traité de Psychologie*, vol. II. p. 251.

2) Marshall, *Plain, Pleasure and Aesthetics*, London, 1894. cité d'après Yrjö Hirn, *The origins of art*, London, Macmillan, 1900, p. 34.

quilibre et que, du degré de ce déséquilibre dépend surtout l'intensité de l'expression.

Ce qui nous intéresse, en l'occurrence, c'est particulièrement le problème du *déséquilibre*. Il n'y a pas d'expression qui n'ait, à sa base, un déséquilibre de forces. Les gestes expressifs s'intensifient dans la mesure où le déséquilibre intérieur est plus aigu. L'activité de l'organisme est une activité qui tend à rétablir son équilibre.

A cela, il nous faut ajouter une constatation : Les mouvements les plus expressifs des êtres inférieurs sont déterminés par des besoins biologiques. La faim menace l'existence de l'organisme, c'est pour cela que l'hydre intensifie ses mouvements. Autrement dit, les expressions plus intenses de l'hydre poursuivent un *but pratique* : la préservation de l'existence par la satisfaction des nécessités immédiates. *Les nécessités pratiques de la vie ont donc donné naissance aux formes variées de l'expression.*

C'est là notre conclusion essentielle. Nous n'avons pas l'intention d'insister sur le problème de l'expression en lui-même. Pour entrevoir l'impulsion la plus éloignée de la création artistique, il nous suffit de découvrir le facteur essentiel qui est à la base des expressions les plus primitives. Nous en concluons que ce facteur est un déséquilibre produit par des nécessités pratiques. La question qui se pose maintenant est de savoir si cette conclusion nous donne également pour l'activité artistique un point de repère. Les nécessités pratiques ont-elles quelque importance pour la naissance et le développement de l'art ? Pour répondre à cette question, nous examinerons les déductions que nous aurons tirées d'une vue sur l'art primitif.



## CHAPITRE II.

### LES SOURCES DE LA CRÉATION ARTISTIQUE DANS L'ART PRIMITIF.

#### 1. *Le problème du but pratique dans les arts primitifs.*

Les nombreuses études entreprises sur l'art primitif ont conduit à la conclusion quasi unanime que le but pratique a un rôle essentiel quant à l'origine des différents arts. Les conclusions très probantes des recherches plus anciennes se maintiennent encore aujourd'hui. A la base de cette conception, nous trouvons d'une part les théories de *Darwin* et de *Spencer* où, au premier plan, est la lutte pour l'existence, et d'autre part, la théorie de *Gottfried Semper* qui déduit l'origine et les lois des arts plastiques, des lois de la matière.

Toutes ces théories sont dominées, en principe, par l'idée que la vie primitive est déterminée par des besoins pratiques et que de ces derniers se développent les formes supérieures de la vie.

Cette idée domine les ouvrages fondamentaux sur l'art primitif. *Ernst Grosse*, par exemple, un des premiers qui ont tenté une synthèse de l'art primitif et dont les idées, aujourd'hui encore, gardent toute leur influence, dit : « La plupart des productions artistiques des peuples primitifs ne doivent pas plus leur origine à des préoccupations purement esthétiques, elles doivent en même temps servir de but pratique qui sem-



ble souvent être le motif principal, tandis que la satisfaction esthétique ne vient qu'en second lieu. Les ornements primitifs par exemple, ne sont pas originellement des ornements, mais des symboles et des marques pratiques » <sup>1)</sup>. Il est vrai que Grosse, spécialement dans ses conclusions, parle d'un instinct esthétique, mais il suppose son existence seulement à des stades plus évolués de l'art primitif. Son origine, il l'explique par des nécessités pratiques.

Quelques années après Grosse, Yrjö Hirn, auteur de grand mérite, exprime les mêmes idées. Il pose l'alternative suivante : L'art est ou une fin en elle-même — « an end in itself — a Selbstzweck » — ou bien sert des buts utilitaires <sup>2)</sup>. Selon cet auteur, plusieurs facteurs étrangers à l'art collaborent à la création artistique ; c'est le but utilitaire qui l'emporte sur les autres, et s'il fait voir quelques données concernant l'impulsion primitive, qui ne sont pas directement utilitaires, il penche quand même en faveur des nécessités pratiques. A cet égard, sont significatifs en particulier les chapitres *Art and Work* et *Art and War*.

Cette idée est peu à peu acceptée et généralisée. Nous la retrouvons, par exemple, chez Wundt <sup>3)</sup>, ou plus tard encore chez Werner <sup>4)</sup>.

1) E. Grosse, *Les débuts de l'art*, trad. E. Dirr. Alcan, Paris 1902; p. 229.

2) Yrjö Hirn, *The origins of art*, London, Masmillon 1900, p. 12. L'origine pratique est mise en évidence, surtout à la p. 7 et suivantes.

3) W. Wundt, *Völkerpsychologie*, vol. III *Die Kunst*.

4) Heinz Werner, *Die Ursprünge der Lyrik*, Leipzig, Barth 1924. Werner écrit : « En principe, il faut abandonner radicalement l'idée que les créations qu'à notre degré de culture nous connaissons comme étant esthétiques, auraient été toujours esthétiques ».

Parmi les auteurs récents, *M. Victor Basch* partage également cette idée : « En étudiant ces manifestations [artistiques], les esthéticiens contemporains ont statué que, dans la nature, sous la diversité vertigineuse des motifs transparait un certain nombre de thèmes directeurs ...se révèle un certain nombre de formes fondamentales et de types identiques. Pour surprendre ces types, il faut analyser, non pas les arts supérieurs, mais bien les arts industriels ou mineurs dont les produits satisfaisaient d'abord uniquement des nécessités matérielles, mais où, peu à peu, à la satisfaction de ces nécessités s'est ajoutée celle de besoins idéaux et désintéressés » <sup>1</sup>).

Cette théorie a été encore renforcée par la conception du jeu, conception qui, même aujourd'hui, exerce une vraie tyrannie. Kant et Schiller, en considérant le jeu comme une activité désintéressée, pour elle-même, en font la base d'une explication de l'activité artistique. Plus tard, Groos considère le jeu comme un moyen de mettre en activité les instincts et constituer ainsi une préparation pour la vie. Si l'explication du jeu est modifiée, l'idée du rapport entre le jeu et l'art a subsisté. La conclusion semblait naturelle : l'art, ainsi que le jeu, sert à l'adaptation à la vie, et par conséquent, au moins par son origine, il est au service des buts pratiques.

Mais que prouvent les faits à ce sujet ? Examinés de près, ils confirment sans doute les conceptions précitées. Elles-mêmes s'appuient d'ailleurs sur une série abondante de faits. En examinant, par exemple, les arts

1) V. Basch, *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Paris, Alcan, 1934, p. 19.

plastiques, on a dû constater que leur première forme est apparue en rapport étroit avec les outils de travail. Ainsi, un des plus vieux restes d'art primitif toujours cité est un manche de poignard en bois de renne <sup>1)</sup>. En général, les témoignages qui assimilent les premiers produits d'art avec les différents instruments de travail abondent. Ces produits étaient une certaine matière transformée pour servir aux buts pratiques. Ainsi *Gottfried Semper* a pu également conclure que, dans les arts plastiques, le rôle principal est réservé à l'usage, à la matière et à la technique. L'œuvre d'art serait un produit mécanique de ces facteurs <sup>2)</sup>. Le but pratique ressort aussi de l'examen des fonctions subjectives qui participent à la création artistique. *E. Grosse* remarque avec raison : « Quelles sont, abstraction faite des matériaux, les qualités qui permettent aux peuples chasseurs d'exécuter les œuvres d'art ? Il y en a deux principales : tout d'abord la faculté de voir, d'observer et de retenir exactement la forme des modèles ; ensuite un développement suffisant des appareils moteurs et sensibles qui entrent en activité pendant le travail artistique... Le don d'observation et l'habileté sont les qualités principales qu'il faut posséder pour exercer l'art ; ce sont aussi les qualités essentielles qu'exige la profession de chasseur. *L'art primitif est donc la manifestation esthétique de deux qualités que la lutte pour la*

1) Reproduit aussi chez *Grosse*, *Ibid.* p. 125 et *Alois Riegl Stilfragen*, Berlin, Siemens, 1893, p. 16.

2) *Gottfried Semper*, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*. Frankfurt a. M. 1860 2 vol. Il est vrai que la théorie de *Semper* a été démesurément exagérée par ses adeptes. *Alois Riegl*, un des grands adversaires de cette théorie matérialiste, remarque très justement cette exagération - voir *Riegl*, *Ibid.* De même *August Schmarsow*, dans *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* Leipzig Berlin, Teubner 1905.

vie devait donner aux peuples primitifs et développer en eux » <sup>1)</sup>).

Si nous passons aux *arts rythmiques*, nous trouvons la même chose. La base commune de ces arts est le rythme, et le rythme est au service du travail, idée relevée particulièrement par *Bücher* et *Wallaschek* et qui a eu beaucoup d'adeptes <sup>2)</sup>. Les activités pratiques sont également accompagnées de chants, qui sont en même temps musique et poésie, émanations directes, selon cette théorie, de ces activités. *Y. Hirn* dit : « Dans les chants et les danses par lesquels les sauvages s'excitent eux-mêmes au travail et régularisent leur exécution, nous trouvons un aspect qui est utilitaire, donc réel et non imaginaire » <sup>3)</sup>.

Il est vrai qu'on a soulevé surtout à *Bücher*, l'objection assez fondée qu'il n'avait cité aucun chant de travail des peuples les plus primitifs. Ceux qu'il cite ne sont pas destinés au travail <sup>4)</sup>. Mais en examinant les chants primitifs, on y trouve des preuves multiples qui démontrent que les nécessités pratiques étaient à l'origine de l'art. *Werner* remarque que, dans ces chants, domine pour ainsi dire, la tendance à se nourrir; il y aurait donc une coïncidence avec nos constatations quant à l'expression des organismes inférieurs. Voici deux exemples notés par *St. Hilaire* chez les *Botocoudos* et cités par *Werner* :

1) E. Grosse, *Ibid.* p. 149, 151. Nous citons ici l'affirmation telle quelle et ne critiquons pas l'idée, aujourd'hui généralement réfutée, qu'elle exprime.

2) Karl Bücher, *Arbeit und Rythmus*, 3<sup>e</sup> éd. Leipzig, Teubner 1902. R. Wallaschek, *Die Anfänge der Tonkunst*, trad. de l'anglais, Leipzig, Barth 1903.

3) Yrjö Hirn, *The origins of art*, London, Macmillan, 1900, pp. 11, 12.

4) Voir Ch. Lalo, *L'art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1921, page 23.

- 1) « Le soleil s'est levé, ma vieille ! remplis mon pot pour que je mange et m'en aille à la chasse. »
- 2) « Botocoudos, allez tuer des oiseaux, des sangliers, des tapirs, des chamois, des singes, des serpents, des poissons. » <sup>1)</sup>

On trouve des exemples semblables également chez

*Grosse :*

- 1) « Aujourd'hui la chasse fut bonne ; nous tuâmes un animal, nous avons de quoi manger, la viande est bonne, l'eau-de-vie est bonne. »
- 2) « Le kangourou courait vite  
Mais moi je courais plus vite encore,  
Le kangourou était gras,  
Je l'ai mangé.  
Kangourou, Kangourou ! »
- 3) « Les petits pois que les blancs mangent  
Je les voudrais bien !  
Je les voudrais bien ! » <sup>2)</sup>

La musique, à son tour, étant étroitement liée dans ses formes primitives à la danse et à la poésie est, quant à ses origines, de la même source que ces dernières.

Il semblerait donc que la théorie de l'origine pratique de la création artistique est pleinement démontrée par les faits. N'est-elle pourtant pas susceptible de certaines observations critiques ? Ici, nous nous bornerons à une seule observation d'ordre général. Il n'y a aucune preuve que les exemples cités en faveur de cette théorie appartiennent vraiment aux productions artistiques les plus primitives. Leur forme, au contraire, inclinerait à les situer à un stade plus avancé de l'âme primitive.

---

1) Heinz Werner, *Die Ursprünge der Lyrik*. Leipzig, 1924, pages 14, 15.

2) E. Grosse, *Ibid.* p. 179, 180.



Il n'y a donc pas de preuves décisives quant à l'origine pratique de l'art. Il y aurait aussi d'autres observations à faire, mais nous les reprendrons après avoir exposé d'abord le problème des motifs sexuels, pour les englober dans notre examen critique de l'ensemble de l'origine biologique de l'art.

## 2. *Le problème de l'origine sexuelle de l'art primitif.*

En parlant des gestes expressifs chez les animaux inférieurs, nous avons attiré l'attention sur leur impulsion, qui est l'instinct de conservation. Mais leurs gestes, déterminés par l'instinct de reproduction sont tout aussi importants. Cet instinct primordial, quelle que soit la forme de son développement, se manifeste par une série de mouvements expressifs. Chez les animaux supérieurs cet instinct s'exprime avec une évidence encore plus prononcée.

Les gestes expressifs, par conséquent, doivent leur impulsion non seulement à l'instinct de conservation, mais aussi à celui de reproduction, connu généralement sous le nom d'instinct sexuel. Et ainsi qu'il y a eu des tendances à expliquer l'expression artistique en fonction de l'instinct de conservation, il y a eu et il y a encore, des tendances à l'expliquer en fonction de l'instinct sexuel, ce qui n'est qu'une conséquence naturelle.

La base sexuelle de la création artistique a été d'abord affirmée avec une grande conviction par Darwin <sup>1)</sup>. Parmi les auteurs les plus récents, Werner place à la base de l'art primitif, à côté du motif de la conser-

---

1) Ch. Darwin, *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, trad. Ed. Barbier, 3<sup>e</sup> ed. Paris, Reinwald 1881 p. 403 et suiv.)



vation, celui de la reproduction <sup>1)</sup>). Il est vrai qu'il ne donne pas un seul exemple de chant directement inspiré par le désir sexuel; il relève seulement ceux qui contiennent des allusions aux rapports sexuels. Les objections formulées contre cette thèse sont d'ailleurs nombreuses. Quant à la théorie de Darwin, *Max Dessoir* remarque bien que les oiseaux ne chantent pas seulement pendant le temps de la parade <sup>2)</sup>). Aussi est-elle critiquée par ceux qui ont systématiquement étudié les produits de l'art primitif. Il faut citer à ce sujet, encore une fois Grosse <sup>3)</sup> et Hirn <sup>4)</sup>).

Ils constatent que, du matériel ethnographique ne ressort pas la primordiale de l'instinct sexuel. Ces auteurs, autant ils professent l'idée du but pratique de l'art primitif, autant ils nient, faute de preuves, son caractère sexuel. Les recherches nouvelles n'ont apporté, à cet égard, aucune preuve de plus <sup>5)</sup>).

Il est vrai qu'on peut faire de sérieuses objections à ces critiques. Pour prouver l'origine sexuelle, est-il vraiment nécessaire que l'oeuvre elle-même contienne des motifs sexuels ? Si, par exemple, les dessins des primitifs n'ont aucun caractère sexuel, c'est l'impulsion initiale, pourtant, qui pouvait bien l'avoir. Dans le domaine pathologique, par exemple, on connaît assez de cas de psychoses sexuelles qui ont déterminé un sentiment religieux. Ne se pourrait-il pas qu'il en soit de

1) Heinz Werner, *Die Ursprünge der Lyrik*. Leipzig 1924, page 16.

2) Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1<sup>re</sup> éd., Stuttgart, F. Enke, 1906, p. 297.

3) E. Grosse, *Ibid.*, spécialement p. 225 et suiv.

4) Y. Hirn, *Ibid.*, spécialement le chapitre *Art and Sexual selection*.

5) Voir aussi Ch. Lalo, *L'art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1921, p. 182 et suiv. chapitre *Les origines et l'évolution*.

même du domaine de l'art ? Autrement dit, la création de l'homme primitif ne pourrait-elle point être un masque de l'instinct sexuel ?

Le problème peut prendre aussi cette tournure et il est ainsi posé surtout par l'école psychanalytique de *Freud*. Mais la façon de voir de cette école dépasse les cadres du problème tel que nous nous les sommes assignés au début de ce chapitre. Freud n'identifie point l'instinct sexuel à l'instinct de reproduction, mais lui donne un sens beaucoup plus large. Pour Freud, il ne s'agit donc plus de l'affirmation que l'instinct de reproduction est à l'origine de l'art. En second lieu, la théorie de Freud est elle-même susceptible de critiques bien fondées <sup>1)</sup>. Il n'est pas besoin d'y insister car il semble que l'école psychanalytique elle-même se charge de le faire. En tout cas, dans les dernières œuvres de Freud et de ses collaborateurs, le sens qu'ils donnent à la sexualité a été tellement élargi qu'il est méconnaissable <sup>2)</sup>. Et un de ses adeptes des plus remarquables, *Otto Rank*, qui instamment applique la théorie freudienne à l'art, a pris dernièrement lui-même une attitude très critique contre certains de ses aspects <sup>3)</sup>.

Nous sommes donc obligés de refuter l'idée d'une origine sexuelle de l'art. Pour sa démonstration, on ne saurait invoquer des arguments suffisants, pas plus que l'on ne saurait le faire en invoquant à son origine des buts pratiques.

1) Voir entre autres, Ch. Lalo, *La beauté et l'instinct sexuel*, Paris Flammarion, 1922.

2) Voir en particulier S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 2<sup>e</sup> éd., Wien, 1931.

3) *Otto Rank*, *La volonté du bonheur*, trad. Yves le Lay, Paris, Stock 1934.

### CHAPITRE III.

#### LA SOURCE SPÉCIFIQUE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE.

Des deux tendances vitales fondamentales, en fonction desquelles on cherche à expliquer l'impulsion originale de la création artistique, on a pu voir que les arguments et les faits sont plutôt en faveur de l'instinct de conservation, qui engendre directement l'activité pratique. Les différentes données ethnologiques ne semblent même pas en apparence plaider en faveur de l'instinct de reproduction. Nous tâcherons de voir dans quelle mesure les preuves pour l'instinct de conservation sont suffisantes. Nous avons réservé la critique de ces preuves pour ce chapitre, car, d'une part, nos observations concernent aussi bien les autres instincts que l'on pourrait supposer à la base de la création artistique : d'autre part, nous espérons faire dégager de notre critique la source plus spécifique de cette création, et, étant donné son importance, elle doit être traitée dans un chapitre spécial.

Avant de passer à l'objet même de ce chapitre, nous devons encore faire une remarque. La tendance d'expliquer, non seulement la création artistique, mais aussi d'autres activités spirituelles, en fonction de certains facteurs élémentaires, est déjà ancienne, mais a été renforcée surtout par les doctrines évolutionnistes. Dans l'esprit de ces doctrines, au cas où l'un de ces facteurs aurait manqué de fondement, on chercherait à lui

en substituer un autre, sinon plusieurs tout en même temps. Ainsi, on est parvenu à découvrir à l'origine de la création artistique, en dehors de l'instinct de conservation et de celui de reproduction, aussi bien d'autres instincts. Déjà Aristote, par exemple, parlait de l'instinct *d'imitation*, problème, qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et de nos jours a été repris avec plus d'insistance encore. Baldwin, à son tour, parle de *self exhibiting impulse*, qui fut appliqué aussi en art. On a évoqué ensuite l'instinct du jeu, l'instinct de l'ordre, etc... Bien entendu, chacun de ces « instincts » représente à son tour un phénomène tellement complexe qu'il exige lui-même une explication plus approfondie. Mais, en réduisant la création artistique à l'un ou plusieurs de ces phénomènes, on n'a, somme toute, rien expliqué. Nous reviendrons sur quelques uns de ces problèmes. Au cours de ce chapitre, nous espérons dégager quelques conclusions générales que l'on pourrait opposer aux tentatives de réduire la création artistique à des tendances simples.

Nous nous occupons dans cette étude du problème de l'art primitif avec la conviction légitime que nous pouvons mieux dégager l'essence de l'activité créatrice si nous étudions ses formes les plus simples. De nos jours, à la suite des témoignages se basant sur des faits, prédomine l'idée que l'art primitif a son origine dans l'instinct de la conservation. L'activité pratique serait la source commune d'où les différents arts se sont peu à peu développés. Cette méthode, disions-nous, est celle de l'évolutionnisme, qui prétend expliquer les phénomènes supérieurs par les phénomènes inférieurs. M. Lalande a, à cet égard, une observation fort juste : « On sait d'ailleurs que l'idée d'évolution est apparentée au trans-

formisme darwinien ; par une analogie peu logique, sans doute, mais si naturelle qu'il est bien difficile de s'en défendre, on suppose qu'expliquant l'origine des *espèces*, c'est-à-dire des formes vivantes spéciales et diverses, il ne lui faudra qu'un degré de plus pour rendre raison de la vitalité, puis par elle, de la sensibilité, et par la sensibilité, de la pensée » <sup>1)</sup>). Dans le domaine de l'art primitif, on suppose l'effet de la même loi. Mais si l'art était issu, à la suite d'un simple développement, des besoins primitifs, peut-on parler dès lors de création proprement dite ? Ne s'agit-il pas alors d'un phénomène plus ou moins passif, d'une évolution ? <sup>2)</sup>

Il est vrai que les données ethnologiques témoignent d'un rapport étroit entre l'art et les nécessités pratiques. Mais cela signifie-t-il que l'art est issu de ces nécessités ? Ne pourrait-on pas dire que l'art est issu, non des nécessités pratiques, mais *malgré* sa manifestation au début dans le domaine pratique ? Il est indéniable que les objets formant l'ensemble de l'art primitif ont servi à un but pratique, mais un même objet peut servir un but pratique et le servir même mieux sans l'ornement décoratif. Un poignard, par exemple, est plus adapté à la pratique s'il a une poignée simple au lieu d'une poignée sculptée qui représente un animal ou autre chose. On peut se demander très naturellement pourquoi l'homme primitif fait décorer ses outils si cette décoration, sans les rendre plus pratiques, peut diminuer encore leur utilité ? Quand l'homme primitif applique la première entaille ou la première couleur pour décorer un

---

1) A. Lalande, *Les illusions évolutionnistes*. Paris, Alcan 1930 page 8.

2) Haeckel, d'ailleurs, a proposé la substitution à la notion de création celle de l'évolution. Conf. Lalande, *ibid.*



objet, ne le fait-il pas *dans l'intention de s'élever au-dessus du but pratique ?*

Nous croyons pouvoir répondre affirmativement à cette question. En effet, l'outil de l'homme primitif est un objet d'art, non par son caractère pratique, mais *justement parce qu'il dépasse le caractère d'utilité*. L'art, au début, n'est qu'associé à l'activité pratique, il n'est pas issu de celle-ci. Il n'a trouvé seulement qu'une *occasion* de s'y manifester. Il est facile de comprendre cela si on pense que l'homme primitif, étant donné ses moyens simples de vie et probablement sa mentalité réduite, est dominé exclusivement par les préoccupations immédiates de l'existence. Il n'a pas le temps et la possibilité de se consacrer exclusivement à l'art. Certaines tendances d'activité artistique existant pourtant en lui, il va les manifester comme il pourra, c'est-à-dire *dans* ses occupations courantes. Ce n'est qu'avec le temps, avec le développement de la vie psychique et des moyens d'expression, à la suite du développement des conditions de la vie, que l'art acquerra un caractère autonome. Au début, l'homme étant incapable de s'élever complètement au dessus de la vie pratique, ne pourra créer un art complètement indépendant, mais il se fera une compensation en manifestant certaines tendances artistiques dans ses occupations courantes. Ainsi nous expliquons-nous le caractère artistique de certains objets utilisés par l'homme primitif. Ainsi nous expliquons-nous le contenu de la poésie primitive dont nous avons cité quelques exemples. Si elle a, en apparence, un rapport avec l'instinct de la faim, il serait bien naïf de supposer que l'homme primitif voulait, en chantant, apaiser sa faim. La raison de ce rapport est tout autre. Dans ses créations, l'homme exprime ses aspirations les plus



hautes. Or, pour l'homme primitif, sa plus haute aspiration est de se savoir à l'abri des nécessités essentielles de la vie, car sa vie psychique est encore toute rudimentaire. Son imagination est réduite à des préoccupations, des nécessités pratiques, et c'est à travers celles-ci qu'il manifestera sa tendance artistique. Dès qu'il dépassera le cadre étroit de sa vie psychique, ses créations aussi auront un caractère plus spiritualisé.

Malgré nous, notre mentalité d'aujourd'hui est dominée par un point de vue utilitaire qui nous pousse à chercher en toutes choses un but pratique. C'est cette mentalité qui explique que, sans remarquer un certain caractère d'élévation dans la création de l'homme primitif, on la réduit à une simple besogne utilitaire. Ce n'est là, pourtant, qu'une *occasion* d'exprimer une tendance artistique ; si l'oiseau fait son nid sur un arbre, pourrait-on expliquer l'oiseau en fonction de l'arbre ?

Nous ne pouvons pas perdre de vue que l'aspect pratique de l'art primitif a été mis en évidence tout d'abord par l'étude des arts plastiques. La conclusion en a été étendue aux autres arts également, mais une poésie ou une mélodie, même ayant un sujet d'ordre pratique, quel but pratique pouvait-elle poursuivre ? La seule fonction pratique qu'elle puisse accomplir est qu'elle apaise peut-être une douleur. Cependant, cet apaisement même nous montrerait que la création de l'homme a des fins supérieures, parce que la douleur qu'elle peut apaiser est autre qu'une douleur physique. L'homme souffrant d'une douleur physique ne chante pas et ne fait pas de poésie. La douleur qu'il veut apaiser est *d'une autre nature*, donc sa création tend au delà du but matériel proprement dit.

La tendance à expliquer les phénomènes spirituels en

fonction de faits est légitime, mais on a souvent commis et on commet encore l'erreur de limiter le domaine des faits à la seule réalité pratique. De sorte qu'une méthode qui procède de l'explication en fonction de faits, introduit une certaine mentalité qui considère l'acte spirituel en fonction seulement de la réalité pratique. C'est ce qui est arrivé dans l'étude de l'art primitif. Ayant trouvé, d'une part, la production artistique étroitement liée à l'activité pratique, d'autre part, en apportant une mentalité qui voudrait tout expliquer en fonction de la réalité pratique, il n'est pas étonnant qu'on ait fait de l'activité pratique une source de la création artistique.

Cependant la question la plus importante subsiste toujours. *Comment et pourquoi* l'art est-il passé de la phase pratique à la phase esthétique ? Certes, ceux qui partagent l'esprit de la doctrine évolutionniste, trouvent promptement la réponse : par une évolution continue. Or, il n'y a là qu'une affirmation sans aucune preuve. Qu'est-ce qui a déterminé l'homme à passer du domaine pratique au domaine esthétique, à l'art désintéressé ? Qu'est-ce qui a fait apparaître ce phénomène nouveau, l'art autonome ? Quant à nous, nous croyons que cette apparition n'est plus un mystère, si on conçoit et si on prouve que, même quand il était asservi presque exclusivement à l'activité pratique, l'homme primitif avait une tendance artistique qui, étant donné sa condition d'existence et la phase de son développement, s'exerçait dans le domaine pratique, jusqu'au moment où, peu à peu, cette tendance acquit une indépendance. L'activité artistique ne naît pas de l'activité pratique, mais au contraire, elle lutte avec cette dernière. Alois Riegl l'observa déjà en 1893 en parlant d'une *volonté*

artistique, d'un *Kunstwollen*. Ce « Kunstwollen » pousse à une lutte perpétuelle avec la matière et le but pratique <sup>1)</sup>. Si Riegl n'explique pas cette volonté artistique, le principe ainsi posé n'en reste pourtant pas moins très fécond.

Revenons cependant à notre affirmation précédente : l'art n'est point né de la même tendance qui conduisait l'homme à l'activité pratique, mais bien malgré elle. L'utilité dans ce cas ne saurait constituer aucun principe, ni servir à aucune explication. *Goethe*, à cet égard, dans une lettre de 1796 à Mayer, a une remarque fort juste : « ...Il serait préférable de les noyer [les arts] de suite, une pierre au cou, au lieu de les anéantir par une explication utilitaire ». <sup>2)</sup>. L'impulsion primitive de la création artistique ne doit donc être recherchée dans des domaines qui lui sont étrangers. Mais, où faut-il alors rechercher l'origine de cette tendance artistique, dont nous avons dit qu'elle lutte avec l'activité pratique ? Nous croyons en trouver la voie si nous revenons à la forme primitive de l'expression.

Nous avons vu dans le premier chapitre qu'à la base de l'expression, il y a toujours un déséquilibre. Chez l'animal, ce déséquilibre était dû aux nécessités biologiques. On a pu également remarquer que ces nécessités n'expliquent guère le problème de l'art. Nous ne pouvons, par contre, oublier que toute expression, l'expression artistique comprise, ne peut se produire sans un déséquilibre. Aucun phénomène, même dans le domaine

1) Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin, Siemens, 1893, p. 20, 24. Voir aussi August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1905, p. 3 et suiv. et Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 9<sup>e</sup> éd. München, Piper et Co., 1919, p. 11 et suiv.

2) *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*, vol. I. Weimar, Goethe-Gesellschaft, 1917 ; p. 269.

physique, ne se produit sans une disproportion de forces. Ne trouverons-nous pas une solution, au moins relative, en examinant de plus près le problème de l'équilibre psychique ?

Si le déséquilibre déterminé par des nécessités biologiques, qui sont dirigées vers le monde extérieur — qu'il s'agisse de la satisfaction de la faim, de la recherche du gîte, etc... ou de la satisfaction sexuelle — ne peut pas nous éclaircir, ne pourrait-on pas se demander s'il n'y a pas un déséquilibre *d'une autre nature* qui donnerait l'impulsion à la création artistique ? Ce déséquilibre ne déterminerait-il pas des nécessités plus profondes que celles qui sont instinctives ? Ce déséquilibre ne pose-t-il pas à l'âme des problèmes *qui ne comportent point d'autre solution que celle de l'activité créatrice* ? Voici ce qui va nous préoccuper maintenant.

On a souvent affirmé que l'art plastique a fait son apparition par des dessins sur le sable, sur l'écorce des arbres, etc <sup>1)</sup>. Que ces signes puissent être considérés comme des créations artistiques, voilà qui prête à discussion. En tout cas, il n'y a pas d'objet artistique qui n'exprime un sentiment quelconque. Et tout sentiment, à son tour, a, à sa base, un déséquilibre. M. Pierre Janet dit que *le sentiment est le régulateur de la force psychique* <sup>2)</sup>. Il apparaît lorsqu'il faut rétablir un équilibre troublé. L'œuvre d'art, ou plutôt le processus créateur, n'a-t-il point ce rôle de rétablir l'équilibre rompu ?

1) M. V. Basch répète cette idée à l'endroit cité.

2) P. Janet, *De l'angoisse à l'extase*, vol. II. *Les sentiments fondamentaux*, Paris, Alcan 1928. Spécialement la deuxième partie : *Les régulations de l'action*, p. 127 et suiv. Puis *La force et la faiblesse psychologiques*, Paris, Maloine 1932, entre autres p. 33.

Un examen attentif de l'art primitif nous conduit à la conclusion qu'il a toujours, à sa base, une excitation intense, une grande inquiétude psychique. Ainsi, la forme la plus primitive de la danse est la *danse extatique*, qui se caractérise par un engourdissement presque complet des sens, qui fait perdre le contact avec le monde extérieur. Les primitifs recherchent même souvent cet engourdissement par des moyens artificiels, comme, par exemple, au moyen des toxiques ou d'une chaleur excessive. (Pour ce dernier procédé, les sorciers ont même des pièces spécialement aménagées). Il faut donc voir là, une prédominance du monde intérieur. Grosse, sans en tirer des conclusions, dit très justement: « C'est une torture que de rester tranquille quand on est intérieurement excité; c'est une joie de donner libre jeu à l'impulsion intérieure par des mouvements appropriés » <sup>1)</sup>. C'est ainsi qu'on trouve la danse si étroitement associée aux différentes manifestations où le monde intérieur est prédominant, comme, par exemple, dans les coutumes religieuses <sup>2)</sup>.

On peut constater de même pour le chant qui est étroitement lié à la danse et qui est apparenté à la musique et à la poésie. Böckel cite un chanteur tartare qui dit : « Avant d'être surexcité, je ne trouve pas un seul mot » <sup>3)</sup>. Dans le même sens, constate Y. Hirn: « Le drame le plus simple et la poésie la plus primitive ont été liés chez la plupart des nations à des rites orgiaques qui,

---

1) E. Grosse, *Les débuts de l'art*, trad. E. Dirr, Paris, Alcan, 1902, p. 168.

2) Hawelock Ellis, *Tanz des Lebens*, Trad. de l'anglais par Clara Shumann, Leipzig, 1928, p. 36 et suiv.

3) Böckel, *Psychologie der Volksdichtung*, Leipzig, Teubner, 1913. p. 1.



du point de vue psychologique, ressemblent beaucoup aux cérémonies bacchiques » <sup>1)</sup>).

Les arts plastiques fournissent les mêmes preuves. Grosse même doit constater, quant à l'art des Esquimaux : « Si l'on considère la riche collection que Jacobson a acquise pour le Musée ethnographique de Berlin.. on croit voir les horreurs d'un rêve fiévreux » <sup>2)</sup>. Les collections non moins riches du British Museum, par exemple, fournissent le même témoignage.

Cette excitation intérieure nous donne la raison de l'apparition de l'activité artistique. Quand l'homme primitif se met à décorer ses outils, il ne le fait pas guidé par une nécessité pratique, mais à la suite d'une excitation intérieure qui le pousse à s'éloigner du but pratique. Sans doute, n'est-il pas toujours question de « l'horreur d'un rêve fiévreux », mais un certain degré d'excitation existe toujours. Cette excitation, qui est toujours un déséquilibre produit par la tension psychique, est à la base de la tendance artistique. Sa caractéristique fondamentale est qu'elle met en évidence le monde intérieur, tandis que les instincts de conservation et de reproduction cherchent leur satisfaction dans le monde extérieur. La création artistique est donc dûe à une tendance *contraire* à celles qui tendent vers le monde extérieur.

S'il était vrai que la création artistique est directement déterminée par les instincts primitifs, on pourrait bien se demander pourquoi l'animal est incapable de toute création artistique, alors qu'il est dominé uniquement par les instincts ? Dire que ses instincts n'ont pas

---

1) Y. Hirn, *The Origins of Art*, London, Macmillan 1900, p. 111.

2) E. Grosse, *Ibid.* p. 145.

encore atteint un degré suffisant de l'évolution ne saurait être une réponse satisfaisante. Nous croyons, au contraire, qu'il ne peut créer, justement parce qu'il est asservi aux instincts, et par là, à la réalité extérieure. C'est pour cette raison que ne peut se développer son monde intérieur dont la tension seule peut produire une activité créatrice. *Bleuler* observe avec raison : « La fonction du réel est quelque chose de primaire et c'est seulement aux degrés les plus supérieurs de l'intelligence que vient la possibilité de l'autisme, qui donne la faculté de l'abstraction et affranchit de l'expérience tout en obligeant à faire une distinction entre le réel et l'irréel. Plus on descend au niveau inférieur de l'intelligence, plus on constate que l'être compte avec la réalité » <sup>1)</sup>

C'est ainsi que les théories qui mettaient à la base de la création artistique « l'instinct de l'expression » sans se demander qu'est-ce qui détermine cette expression, n'ont donné aucun résultat. Les gestes expressifs déterminés directement par des tendances instinctives, par des automatismes et autres phénomènes psychiques inférieurs, n'ont rien de commun avec la création artistique. A peine, quand les mouvements expressifs vont être ordonnés par une tension contraire aux penchants instinctifs, donc contraires au monde extérieur, nous entrons dans le domaine de la création artistique. M. *Lalande* a, à ce sujet, une remarque fort intéressante : « Peut-être le premier savant, le premier artiste, le premier penseur n'ont-ils été tels que par quelque infirmité qui paralysait plus ou moins en eux l'impulsion irrée-

---

1) E. Bleuler, *Naturgeschichte der Seele und ihres Bewusstwerdens*, Berlin, Springer, p. 194. Dans le texte allemand, Bleuler dit « dereieren » que nous traduisons par autisme, terme employé dans ses œuvres antérieures. Il signifie le retour vers l'intérieur.

fléchie de la nature. L'action, quand elle s'élance au dehors, sans obstacle, ne laisse pas de traces dans la conscience ; c'est quand elle s'arrête ou se trouble qu'elle nous apparaît ». <sup>1)</sup>

Sans doute, l'homme primitif est dominé d'abord par la puissance des instincts. Mais il crée l'art, non pas parce qu'il donne libre cours à ses instincts, mais parce qu'il les surmonte. Ses états d'excitation intérieure nous montrent qu'il a aussi d'autres nécessités que celles de conservation et de reproduction, nécessités qui doivent être autrement satisfaites. Ce sont des nécessités de nature spirituelle et la direction de leur satisfaction est contraire à celle des instincts élémentaires. En combattant ces instincts, l'homme s'élève au-dessus de leur niveau. La création artistique a donc son origine dans *un conflit avec la nature primitive*. Elle n'est pas un simple prolongement du fond biologique, elle le dépasse par *l'attitude opposée à ce fond* <sup>2)</sup>

Nous ne voudrions cependant pas que l'on puisse devier le sens que nous attachons à la lutte avec les instincts. Nous employons le terme d'instinct dans le sens de tendance à satisfaire les nécessités biologiques immédiates. La lutte avec cette tendance instinctive pourtant est loin d'avoir pour but la suppression ou l'élimination du fond biologique. Tout au contraire : l'homme lutte avec ses instincts pour approfondir la portée de leur nature et en scrutant leur profondeur, prendre une attitude contre leur manifestation superficielle. C'est par

---

1) A. Lalande, *Les illusions évolutionnistes*, Paris, Alcan 1930 p. 133.

2) Ch. Lalo dit : « Il s'ensuit que l'art présente très souvent par rapport à ses conditions anesthésiques, l'aspect d'une réaction et d'une opposition bien plus que d'un prolongement. » *L'art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1921, p. 345.

cette contrainte seulement qu'il parvient à leur donner une expression supérieure.

L'œuvre d'art, comme toute création spirituelle, n'apparaît donc pas comme un prolongement des impulsions instinctives, mais comme une évasion de leur emprise. Le mécontentement ressenti à cause de sa nature inférieure, le désir de dépasser ce qui est élémentaire en lui, forcent l'homme à s'élever au-dessus de ses simples satisfactions biologiques et de se poser des problèmes au-dessus des nécessités élémentaires de sa vie. La destination originaire de l'organisme est la satisfaction des nécessités inférieures dans le but de sa propre conservation. Il y a là une impulsion innée, mais qui ne suppose nullement une vie complexe, comme en témoignent les organismes inférieurs. Mais l'homme ne se contente pas de ce qu'il a d'inné en lui, il s'écarte de sa destination originaire en prenant attitude contre elle, pour s'en affranchir. Ainsi, en s'insurgeant contre ce qui est *originaire*, il pèche, pour ainsi dire, contre sa destination originaire, il commet, pour employer un terme qui entre de plus en plus dans la philosophie contemporaine, « un péché originel ». Par ce péché, commence la création d'un *destin propre* et la lutte tragique pour la spiritualisation de l'existence. On pense, sans le vouloir, à la légende biblique, où l'homme mécontent du destin que Dieu lui a réservé, s'en écarte en cueillant le fruit de la connaissance et en s'engageant ainsi dans la voie épineuse de la lutte quotidienne pour forger son *propre destin*.

La création artistique suppose donc l'existence d'un monde intérieur opposé au monde extérieur. M. Ch. Lalo observe avec beaucoup de finesse : « Comme Beethoven, il faut que l'artiste *sache* être sourd au monde ex-

térieur, même et surtout quand il compose une Symphonie Pastorale » <sup>1)</sup>).

Dans cette tension, contraire à la réalité extérieure, doit se produire le déséquilibre qui fait naître la création artistique. En se produisant dans un autre domaine que les nécessités biologiques, le rétablissement de l'équilibre comportera également d'autres moyens.

Dans ce chapitre, nous n'insisterons point sur l'analyse de ce déséquilibre, de cette excitation intérieure, qui est la source même de la création artistique. Les chapitres suivants lui seront entièrement consacrés. Ici, nous posons seulement, en lignes générales, le point de vue de principe pour nous rendre compte de la direction, dans laquelle il faut rechercher la source spécifique de l'activité artistique. De nos réflexions, il faut retenir que, comme dans tout mouvement expressif, il s'agit d'un déséquilibre, mais ce déséquilibre ne nous conduit pas vers le monde extérieur, mais vers le monde intérieur. Les besoins qu'il éveille ne peuvent guère être satisfaits par des moyens *innés*, comme dans le cas des instincts de conservation et de reproduction, mais par des moyens *créés*. Sa puissance et sa nature sont telles qu'il ébranle l'âme jusqu'à ses plus profonds replis et met son existence en danger. De simples efforts ne seront donc pas suffisants pour son apaisement, il *faudra des efforts créateurs*. Ce qui caractérise ces derniers, c'est la création d'une réalité nouvelle de la matière — qui peut être le verbe, le son, la couleur, le marbre, et enfin toute modalité de la technique artistique. *Seuls les efforts de cette création sont à même de rétablir l'équilibre troublé.*

---

1) Ch. Lalo, *Introduction à l'Esthétique*, Paris, Armand Colin, 1925, p. 145.



Par conséquent, la création artistique est *une attitude prise contre un déséquilibre de la vie intérieure*. Mais ce déséquilibre est de telle nature et de telle puissance, qu'il *détermine une attitude créatrice au moment même de sa production*. L'artiste ne devient pas créateur, il est créateur par l'essence même de sa nature. *Il vit grâce à ses tensions créatrices*, car son existence n'est maintenue que par ces tensions. Ainsi son processus créateur devient un problème de son existence même. Il ne peut pas choisir entre créer et ne pas créer, car le dynamisme de sa vie intérieure ne peut que le rendre créateur.

Voilà pourquoi les théories qui, pour expliquer l'art, partent du problème de l'expression même, en la considérant comme une tendance spéciale, ne peuvent point donner des résultats. En étudiant l'expression en elle-même, on est inévitablement porté à tenir compte de ce qui pousse vers le monde extérieur. L'origine de ces théories peut être attribuée à Aristote, qui insistait beaucoup sur l'imitation. Imiter signifie tenir compte d'abord du monde extérieur, ainsi a-t-on perdu de vue la tension qui, par contre, conduit vers l'intérieur de l'homme. De même se trompent les théories qui veulent réduire la création artistique à une ou plusieurs tendances ou instincts particuliers. C'est un point de vue complètement erroné. *La création artistique est une attitude générale, totalitaire de l'âme envers un déséquilibre qui ne peut être résolu que par un effort créateur*. Et cette attitude envers son propre tourment fournira aussi le sens de l'attitude vis-à-vis du monde en général. Il s'agit donc d'un facteur extrêmement complexe où se trouve, dès le commencement, engagée toute la personnalité de l'artiste créateur, et qui, à cause de cela, ne

peut être réduit ou expliqué par des phénomènes inférieurs.

Le déséquilibre, disions-nous, met en danger l'existence spirituelle même de l'artiste. Cela devient plus clair encore si on pense de nouveau à l'homme primitif. Il est généralement établi que les différentes formes de l'art primitif sont, pour la plupart, liées aux préoccupations d'ordre spirituel, comme la religion, la magie, les mythes etc... Par celles-ci, l'homme se pose des problèmes, non pas matériels et accidentels, mais spirituels et éternels. Ils visent l'existence toute entière. Le fait que les créations artistiques sont presque exclusivement liées à ce genre de préoccupations signifie que, grâce à elles, l'homme primitif essaye de répondre aux doutes infinis soulevés par son existence même. Aussi l'art primitif a-t-il une signification beaucoup plus profonde qu'on ne le croit souvent. Il jaillit des problèmes de l'existence même. A un degré d'intensité plus élevé, il en est de même pour l'artiste supérieur. Son attitude contre le déséquilibre de son âme est une attitude vis-à-vis des problèmes de l'existence soulevés par ce déséquilibre. Un sens profond, alimenté par les profondeurs de son âme, vibrera ainsi dans son œuvre.

Mais une question fondamentale se pose : s'ensuit-il que les impulsions biologiques n'ont aucune importance pour la création artistique ? Nullement. Leur importance est capitale, mais elle n'est pas directe, elle est indirecte. La tension, sans laquelle ne pourrait se développer le monde intérieur et d'où la création est issue, est une réaction contre les tendances instinctives. *Sans l'excitation des tendances instinctives, la réaction du monde intérieur ne se produirait pas.* L'activité artistique ne suppose point l'élimination des instincts, mais

une attitude qui leur est contraire. Il y a là une différence essentielle. Bien que la création artistique soit contraire à la vie instinctive, *elle ne naîtrait pas sans l'excitation des instincts*. Au lieu donc d'affirmer qu'on est artiste créateur dans la mesure où on n'a pas d'instincts, il nous faut au contraire, conclure que le créateur a besoin précisément d'un fond instinctif puissant, comme d'ailleurs les biographies des grands créateurs en témoignent fréquemment. De l'intensité des instincts dépend l'intensité de la réaction qu'ils suscitent contre eux, donc la profondeur du déséquilibre et la consistance de la création. L'artiste n'est pas un saint sans instincts, mais un être tourmenté par les forces de sa nature. Sa qualité créatrice ne vient pas de l'absence des instincts, mais du fait que, malgré leur puissance, il ne se laisse pas aveuglément dominer par leur emprise, et se fraye des voies propres. Il est vrai que les biographes des artistes prouvent que, souvent, ils sont victimes de leurs instincts. Mais dans la mesure de sa force de réaction, l'artiste s'élève de nouveau à des hauteurs spirituelles. *La condition essentielle de la personnalité créatrice est d'affirmer son moi*, de ne pas se laisser entraîner par des forces instinctives, mais de leur résister vigoureusement. L'abandon du moi est la caractéristique des êtres faibles qui ne peuvent pas s'affranchir de leur nature organique, c'est un suicide spirituel. C'est par la résistance aux impulsions inférieures que s'accumule la force spirituelle. Ce phénomène est connu aussi dans un autre domaine. Notre santé organique s'affirme, elle aussi, aux dépens d'un conflit. Lorsqu'on introduit, par vaccination, certains microbes dans l'organisme, on y introduit en réalité les ferments d'un conflit. Sa lutte avec ces derniers accroît la résis-

tance de l'organisme contre certaines maladies. La vigueur spirituelle dépend, elle aussi, de la force de résistance aux « microbes » des tendances primaires. Jamais celui qui est uniquement la proie de sa nature instinctive ne sera un artiste créateur. *Baudelaire* dit : « La première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle. » ) Dans le même sens, nous trouvons un beau passage chez *Paul Valéry*, que nous nous permettons de citer plus longuement. Dans son discours aux peintres-graveurs, il dit : « Nous ressentons certains désirs que la nature ne sait point satisfaire, et nous avons certains pouvoirs qu'elle n'a pas. Sans doute, l'homme et son univers eussent pu s'accorder exactement l'un à l'autre. On peut imaginer un Eden, un Paradis terrestre, où nos regards et nos impulsions trouveraient tout ce qu'ils désirent et ne puissent désirer que ce qu'ils trouveraient ; un Jardin où nous ne pourrions rêver à rien qui ne fût moindre que ce qui serait. Il n'en est pas ainsi. Cet Univers de délectation n'est pas le nôtre, et je prétends qu'il faut en somme s'en réjouir. Les enfants eux-mêmes ne goûtent pas longtemps ces pays de chocolat et de pralines, arrosés de sirop, que leur proposent certains contes. Ils préfèrent quelque aventure et ses merveilleuses *difficultés*. C'est qu'il y a en nous, Messieurs, autre chose encore qu'un attrait pour la volupté pure et simple, et même pour l'impure et la compliquée... Il y a une soif toute singulière que la jouissance des perfections, ni la possession très heureuse n'abolissent ni ne tarissent. Le délice de se reposer dans la certitude d'un bien

---

1) Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, 1846, p. 168, cité d'après Jean Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, Paris, 1932, p. 137.

ne nous suffit pas. Le bonheur passif nous fatigue et nous écœure ; il nous faut aussi le *plaisir de faire*. Plaisir étrange, plaisir complexe, plaisir traversé de tourments, mêlé de peines, et plaisir dans la poursuite duquel ne manquent ni les obstacles, ni les amertumes, ni les doutes, ni même le désespoir. Vous le connaissez, Messieurs, nous le connaissons assez bien, ce plaisir laborieux, *ce plaisir de faire*, qui nous est une seconde nature, opposée à la nature première et immédiate dont je vous parlais... il s'oppose bien nettement à la Nature par cette puissance d'abstraction et de composition, car la Nature ni n'abstrait, ni ne compose ; elle ne s'arrête point ni ne se réfléchit : elle se développe sans retour. Nous voyons à présent combien l'esprit de l'homme est en contraste avec elle. » <sup>1)</sup>

Nous répétons donc notre conclusion : c'est en reniant la nature primitive que s'affirme la spiritualité qui fait la valeur de l'œuvre d'art.

A la lumière de ces considérations, l'opinion qui réduit la création artistique à une simple décharge, à une espèce de purgation, apparaît comme entièrement insuffisante. La décharge, c'est un phénomène biologique ordinaire, elle n'a rien de l'essence de l'art. L'important est *ce qui se décharge*. Ce *quelque chose* est un contenu spirituel né et développé de l'âpre conflit avec les tendances primitives.

---

1) Paul Valéry, *Discours aux Peintres Graveurs*, Les Nouvelles Littéraires, 6 janvier 1934.



## CHAPITRE IV.

### LE JEU ET LA CRÉATION ARTISTIQUE.

Au cours de notre exposition, nous avons eu l'occasion de rappeler à plusieurs reprises que, d'après certains théoriciens, l'art serait en rapport étroit avec le jeu. Du point de vue de la création artistique, le problème est de la plus grande importance, car si le rapport entre l'art et le jeu est vrai, ce dernier nous faciliterait beaucoup l'analyse de l'activité artistique. Aussi, avant de passer à l'analyse du processus créateur proprement dit, nous nous proposons de voir quels éclaircissements l'étude du jeu peut nous fournir.

Les noms les plus souvent cités, relativement au problème du jeu et à son rapport avec l'art, sont ceux de *Kant*, *Schiller*, *Spencer* et *Groos*. Depuis Kant et Schiller, le problème a gardé son actualité et sa portée s'est accrue. Leurs suggestions ont eu une influence considérable, de sorte que, dans l'esthétique psychologique d'aujourd'hui, on n'omet plus le rapport entre le jeu et l'art. La réponse est en général affirmative.

Pour notre part, nous croyons que le rapport entre le jeu et l'art est traité d'habitude d'une manière trop générale et que ce rapport n'est pas toujours évident. Tout d'abord, nous devons faire une réflexion critique : bien que les auteurs cités plus haut, et leurs adeptes, soient en général cités ensemble, comme ayant démontré le rapport étroit entre le jeu et l'art, il existe, en réalité,

entre eux, des points de vue diamétralement opposés sur ce problème. Kant et Schiller, croyons-nous, ne seraient point d'accord avec la manière dont il fut envisagé plus tard. Ce n'est pas assez d'invoquer le jeu, il faut d'abord voir ce que chacun d'eux entend par là.

Il serait inutile d'exposer les différentes théories sur le jeu, comme par exemple la théorie de la récréation, du surplus d'énergie, de l'atavisme, de l'exercice préparatoire, de la compensation ou la théorie cathartique, car la plupart d'entre elles se complètent mutuellement. Retenons seulement les principes généraux qui s'en dégagent. Le premier principe, celui de *Kant* et de *Schiller*, est le principe du *désintéressement*. Kant parle, à vrai dire, du désintéressement du Beau, et c'est Schiller qui l'introduit dans l'explication du jeu. En tout cas pour eux, s'il existe un rapport entre le jeu et l'art, il consiste dans le fait que *tous deux sont des activités désintéressées*.

Au même groupe, on peut ajouter *Spencer*, pour qui le jeu est une décharge d'énergie non employée, donc une sorte de luxe. Mais le problème est tout autre si on arrive à *Groos* et ses adeptes. Ces derniers, au lieu du désintéressement souligné par les précédents, invoquent le rôle *utile* du jeu. *Groos* garde de Schiller l'idée du rapport entre l'art et le jeu, mais substitue à l'idée du désintéressement, l'idée de l'utilité. Donc, on a bien gardé l'idée du rapport entre le jeu et l'art, mais le principe servant de base à cette théorie a fondamentalement changé. Il est fort probable que Schiller n'admettrait pas l'explication utilitaire de l'art. Les auteurs sus-nommés sont souvent cités comme représentant une seule théorie, celle du jeu, alors qu'en réalité ils défendent deux points de vue diamétralement opposés. Les

premiers représentent un point de vue idéaliste, les seconds un point de vue utilitaire. Les deux groupes parlent un langage tout à fait différent. Il est vrai que Groos aussi parle du plaisir de l'activité pour elle-même, mais à sa base, il place le principe de l'exercice préparatoire.

Malgré ces contradictions, ces deux théories fondamentales ont un trait commun. Elles soulignent toutes les deux une activité, intéressée ou désintéressée, *qui tend vers le monde extérieur*. Et spécialement selon Groos, le jeu, et par conséquent l'art, sont déduits directement, par évolution, de l'activité instinctive. Les conclusions de nos chapitres précédents, constatons-le, s'opposent donc à cette théorie. Groos lui-même, d'ailleurs, avoue que par le jeu on explique plutôt la *contemplation* artistique que la création de l'œuvre d'art <sup>1)</sup>.

Mais, si le jeu a un rapport avec l'art, nous croyons qu'il devrait, étant un phénomène *actif*, nous expliquer d'abord le problème de la création. S'il ne peut le faire, cela revient à ce que la nature du jeu est expliquée d'une manière erronée, ou qu'il ne peut pas nous expliquer le phénomène artistique.

Si nous voulions essayer de faire ici une théorie intégrale du jeu, cela nous emmènerait trop loin. Nous nous bornerons donc seulement à une série d'observations qui peuvent nous aider dans l'étude de la création artistique. Tout d'abord, nous rappelons notre observation précédente : si nous admettons que le jeu est issu

---

1) « Und auch darin fand ich meine von Anfang vertretene Ansicht durch die umfassendere Nachprüfung der Thatsachen bestätigt, dass dieser Connex in höherem Maasse zwischen Spiel und ästhetischem Genuss als zwischen Spiel und ästhetischer Produktion besteht. » K. Groos, *Die Spiele der Menschen*, Jena, 1893, p. 503-504.

directement des instincts, il devrait être, dès le début, au service de certaines forces centrifuges, qui tendent vers l'extérieur ; dans ce cas, nous ne serions pas conséquents avec nos considérations sur la création artistique, qui a, à sa base, la force égocentrique, tendant vers l'intensification de la vie interne. La création artistique est une réaction contre les instincts et non pas leur continuation.

Mais le problème peut se poser aussi tout autrement. Est-ce que le jeu ne peut vraiment s'interpréter que comme un exercice des instincts ? Est-ce que, par hasard, il ne pourrait pas constituer également une *réaction* contre eux ? Autrement dit, le jeu ne tendrait-il pas à servir d'abord les nécessités de la vie interne et non les impulsions instinctives qui tendent vers le monde extérieur ? Il est vrai que Groos a déjà observé avec beaucoup de justesse que le jeu des animaux varie suivant leurs besoins instinctifs et qu'il exerce certaines fonctions dont ils auront besoin à leur maturité. Mais faut-il entièrement étendre cette théorie à l'homme ? Pourquoi admettre que, si l'animal est dominé par ses instincts, l'homme l'est également ? Le jeu de l'enfant, comme la création artistique de l'homme primitif, ne pourrait-il pas être expliqué comme une attitude prise pour s'évader des impulsions biologiques, donc, être un moyen de spiritualisation ? Peut-être pourrions-nous arriver à la conclusion que le jeu n'est pas seulement une décharge d'énergie ou un exercice préparatoire de certaines fonctions biologiques, mais un stimulant de certaines forces contribuant à l'enrichissement et à la spiritualisation de la vie interne. Dans ce cas, nous nous rapprocherons en quelque sorte de ce que nous avons exposé dans le chapitre précédent.

Nous avons du reste, dans cette voie, certains indices. Un point d'appui très précieux est fourni par la doctrine de *M. Pierre Janet*, doctrine qui, malheureusement, n'a pas encore été exploitée autant qu'elle le mérite. D'après *M. Janet*, le jeu a un rôle de *mobilisateur des forces* : « La règle générale des jeux est celle-ci : préparer et mobiliser des forces par une action qu'on présente comme sérieuse, et quand ces forces sont mobilisées, arrêter l'action et faire l'acte de triomphe, de manière à gaspiller. C'est ce qui se passe dans le phénomène d'intoxication. Voilà un individu qui boit du vin ou de l'alcool ; l'alcool entre dans l'organisme, mobilise les forces. On dirait que le système nerveux, toutes les cellules, se figurent qu'une grande maladie commence, une maladie sérieuse ; l'organisme est prêt à lutter. Puis, au bout de quelques heures, l'organisme s'aperçoit que ce n'est pas sérieux, que le danger n'est pas bien grave ; les forces se répandent dans l'organisme et l'individu devient solide. » <sup>1)</sup>

Donc, d'après l'opinion de *M. Janet*, le jeu est également une *réaction*, réaction par laquelle on mobilise certaines forces. Le résultat est un *sentiment de triomphe*, ce qui le situe dans un plan bien au-dessus de la vie instinctive. La satisfaction instinctive, à elle seule, ne crée pas encore un triomphe de cette qualité.

Les jeux de l'enfant, contrairement aux jeux de l'animal, consistent dans des manifestations qui s'élèvent au-dessus des nécessités biologiques. La force intense, mobilisée, renforce la conscience du moi. C'est ce qui crée le sentiment de triomphe.

1) *P. Janet, La force et la faiblesse psychologiques, Paris, Maloine, 1932 p. 149. Voir le problème plus développé dans De l'Angoisse à l'extase, vol. II, Paris, Alcan 1928, p. 435 et suiv.*



Les animaux, qui sont portés par leurs impulsions instinctives, exclusivement vers le monde extérieur, n'ont pas leur moi développé. Par contre, il en est tout autrement de l'enfant : de nombreux exemples le prouvent, notamment en ce qui concerne ses jeux. *Clara Stern* qui, avec son mari *William Stern*, a publié de fort précieuses observations sur les enfants, dit de son enfant, âgé de 11 mois et demi : « Avec tout ce qui lui tombe dans la main, il fait du bruit, c'est là son plus beau jeu. Plus le fracas est grand, plus il a du plaisir. Pourquoi les enfants sentent-ils une telle joie au bruit provoqué par leur propre jeu ? Je crois que c'est justement parce qu'il est provoqué par eux et parce qu'ils sentent si immédiatement la causalité d'une chose. L'enfant crée lui-même quelque chose en frappant avec un plateau une table en bois... Et l'enfant, en observant que le coup est suivi immédiatement d'un bruit, constate une relation de la cause à l'effet. Cela lui donne une jouissance à laquelle s'ajoute encore celle de se savoir être la cause de ce bruit. Ne sommes-nous pas là à la source de certains faits qui, pour l'adulte également font le contenu et la joie de sa vie ? Travailler et créer ! » <sup>1)</sup>.

D'autre part, *Charlotte Bühler* observe un enfant d'un an et demi qui regardait avec satisfaction une pyramide qu'il avait bâtie lui-même de différents objets. Ses yeux exprimaient un orgueil et un plaisir, il semblait dire : « Voici, c'est mon œuvre. » <sup>2)</sup> L'enfant admirait son propre succès.

Dans ces deux exemples qui peuvent être variés à

---

1) W. Stern, *Psychologie der frühen Kindheit bis zum sechsten Lebensjahre*, Leipzig, 1914, p. 80-81.

2) Charlotte Bühler, *Kindheit und Jugend*, 2<sup>e</sup> éd. p. 111-113.

l'infini, il s'agit d'un sentiment de triomphe dû à la sensation que l'enfant a de se croire un lien de causalité : l'enfant sent que c'est *lui* qui a provoqué ces actions, c'est-à-dire qu'il en est la cause et, à la suite de ce sentiment, il tend à construire un monde propre. Cette tendance se manifeste déjà de bonne heure. Prenons un exemple. On a observé que dans sa première enfance, entre deux et quatre ans, en particulier, si l'enfant dessine ou construit quelque chose, il lui arrive, par exemple, de s'exclamer avec orgueil : « c'est une maison. » <sup>1)</sup> L'enfant qui sait ce qu'est une maison veut en reproduire une, en l'imitant, car par ses jeux, il tend à imiter tout ce qu'il a l'occasion de connaître. Mais cette imitation est bien curieuse. Si on se met à comparer son griffonnage avec ce qu'il prétend imiter, on peut constater qu'il est loin de lui ressembler. Le nom qu'il lui a donné est donc tout arbitraire. Ce sens arbitraire vient de ce que l'enfant ne perçoit pas le monde comme il est, mais tend à l'interpréter à travers sa propre subjectivité. Ainsi, même quand il imite quelque chose, il lui donne l'aspect déterminé par sa propre imagination. Son désir seul domine son activité. Malgré le manque de ressemblance, l'objet qu'il a construit est bien une maison, car tel est son désir. Cela signifie que l'enfant bâtit à côté du monde réel, un monde à lui où toute chose est située dans un ordre nouveau, déterminé par ses propres désirs.

La conclusion de tout ce qui précède, est que, par le jeu, certaines forces latentes sont éveillées chez l'enfant, forces qui déterminent des attitudes égocentriques. *La cause la plus profonde de son sentiment de*

---

1) Charlotte Bühler, *Ibid.*, les mêmes pages.

triomphe, dont nous avons parlé, est donc due à l'attitude égocentrique que prend l'enfant, et qui est au-dessus d'autres attitudes, dictées par sa nature primitive ; il affirme ainsi cette « seconde nature », dont parle M. Paul Valéry, c'est-à-dire l'insatisfaction produite par le monde des choses existantes sous leur forme réelle et le plaisir complexe de lui ajouter quelque chose de plus. Par le jeu, l'enfant n'exerce pas seulement ses fonctions destinées à la satisfaction de ses besoins strictement biologiques, mais il mobilise et exerce, au contraire, des forces latentes à l'aide desquelles il surmonte ses besoins.

Le jeu, selon l'expression de M. Janet, n'est pas simplement une *décharge* d'énergie, comme les théories anciennes le prétendaient, mais une *recharge*. Cette recharge éveille les forces latentes qui vaincront sa nature primitive en prenant des attitudes toujours plus spiritualisées. Plus l'enfance est longue, plus les conditions du développement de la spiritualité vont être favorables. Ainsi peut-on s'expliquer pourquoi, chez les peuples primitifs, on trouve en même temps une enfance brève et une spiritualité réduite. *Le jeu est une préparation pour la spiritualité*, ou en tout cas, un moyen non pas de développer, mais de surmonter la vie instinctive. On pourrait donner de nombreux exemples pour démontrer la préférence accordée à ce monde nouveau, imaginaire, opposé au monde réel, existant. Nous citons un seul exemple parmi cent, qui peut être vérifié à chaque pas. Madame Scupin raconte qu'un enfant de trois ans et demi, étant occupé à construire un « escalier », à l'appel des parents, répondit : « Je dois d'abord construire. » <sup>1)</sup> Par de pareilles attitudes se manifestent les

---

1) Charlotte Bühler, *Ibid.*, p. 185, 186.

tendances qui ne sauraient être expliquées par des nécessités biologiques.

C'est ainsi que l'on devrait, à notre avis, succinctement poser le problème du jeu. Nous nous sommes rapportés au jeu de l'enfant où ce problème ressort plus clairement. Mais ne pourrait-on pas étendre les mêmes conclusions également aux jeux des animaux ? Les jeux ne seraient-ils pas, chez l'animal, une attitude qui surmonte les impulsions instinctives, c'est-à-dire, non pas un exercice préparatoire des instincts, mais un exercice pour une vie spirituelle plus prononcée ? N'est-ce pas là la cause du fait que les animaux supérieurs s'adonnent bien plus aux jeux que les animaux inférieurs ? Cette idée transpire quelquefois même chez Groos, auquel échappent souvent des phrases comme : « affaiblir la force aveugle des instincts » <sup>1)</sup>, ce qui ne l'empêche guère, du reste, de soutenir jusqu'à la fin l'idée de l'exercice préparatoire des instincts. Mais ce problème dépasse les cadres de cette étude, et nous nous contentons de le poser.

Nous croyons que, de notre exposition, s'est dégagée suffisamment cette conclusion : s'il existe une parenté entre le jeu et l'art, elle n'est pas dans le fait que tous les deux ont, à leur base, une décharge désintéressée d'énergie ou l'exercice des instincts, mais un conflit avec les tendances instinctives. Ce conflit est la cause d'un certain déséquilibre, qui détermine l'attitude du jeu ou de la création artistique. C'est parce qu'il ne l'a pas observé que Groos a dû conclure que le jeu ne peut guère expliquer la création artistique, mais seulement la contemplation. Nous devons pourtant

---

1) Karl Groos, *Die Spiele der Thiere*, Jena, 1896, p. VI (préface). Voir aussi le chapitre *Spiel und Instinct*.

répéter que, s'il ne peut expliquer l'une, il ne saurait davantage expliquer l'autre. Il nous paraît en tout cas qu'il est difficile, sans une explication du jeu semblable à celle que nous venons de préconiser, d'établir un rapport entre le jeu et l'art.

Mais c'est alors que surgit le problème le plus important. Même après le rapprochement que nous avons fait, est-il plausible que l'art doive son origine au jeu, comme l'affirment en général les différentes théories sur le jeu ? Nous sommes de l'avis contraire. Entre le jeu et l'art, il existe tout au plus une certaine ressemblance, ce qui ne peut nullement signifier que le jeu doit engendrer l'art et le conditionner. Un argument très important nous est fourni par *Max Dessoir*, déjà dans la première édition de son *Esthétique* : « Il faudrait supposer que s'il y avait un rapport entre l'art et le jeu, les grands créateurs, dans leur enfance, dussent être aussi les amis les plus acharnés du jeu. Ils ne le sont pourtant pas, bien que tout tempérament vigoureux puisse se décharger naturellement aussi bien dans les jeux entraînants. » <sup>1)</sup> Dessoir a étudié à ce point de vue de nombreuses biographies et autobiographies d'artistes, et a été obligé de constater que le jeu avait un rôle relativement réduit dans leur enfance. <sup>2)</sup> Nous-mêmes, en consultant les biographies énumérées dans la note bibliographique, ajoutée à la fin de cet ouvrage, ne pouvons que confirmer les constatations de Dessoir. Dans leurs jeux, autant qu'ils s'y livrent, les artistes témoignent des qualités qui dépassent les cadres habituels du jeu. *Goethe*, par exemple, avoue dans *Dichtung*

---

1) Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* I. ed. Stuttgart, F. Enke, 1906, p. 299.

2) Max Dessoir, *Ibid.*, p. 311.



*und Wahrheit* que dans son enfance, quand il jouait avec ses camarades, il leur racontait des histoires inventées, qu'il faisait passer pour réelles et dont ces derniers ne doutaient pas. <sup>1)</sup> *George Sand*, et beaucoup d'autres avec elle, notent la fantaisie intense qu'ils prodiguaient dans leurs jeux d'enfance. Cela pose une question : de même que pour l'homme primitif, l'activité pratique n'était qu'une *occasion* et non une *condition* de son art, pour l'artiste, le jeu n'en est-il pas aussi une *occasion*, et non pas une cause de ses créations ? Cette supposition est confirmée non seulement par l'étude de la vie des artistes, mais par un examen attentif de la psychologie infantile.

Dans les jeux de l'enfant, jusqu'à son adolescence, il n'existe aucune préoccupation artistique proprement dite. Quelque soin qu'on prenne pour prêter aux jeux de l'enfant un caractère artistique (et on l'a souvent tenté), il lui manque toujours le sens profond qui fait la valeur de l'art. On objectera sans doute que c'est là une question d'évolution et qu'en évoluant, les créations de l'enfant vont être plus artistiques, jusqu'à ce qu'elles deviennent de l'art véritable. L'objection nous paraît insuffisante. En effet, comment alors nous expliquer que tout enfant, qui a joué dans son enfance, ne devient pas un artiste ? Il est aussi à remarquer que beaucoup d'enfants qui négligent tout pour le jeu, en s'exposant même à des punitions sévères, n'ont même pas de sensibilité artistique. Ne peut-on pas supposer que l'âme de ces enfants ne suscite aucun autre besoin que celui qui se contente de l'attitude du jeu et qu'ils n'ont donc pas besoin d'une attitude supérieure — alors que l'âme

---

1) *Goethes Werke in sechs Bänden*, vol. V. Leipzig, Insel-Verlag, 1909. p. 38 et suiv.

de l'artiste ressent des troubles plus profonds qui ne peuvent être apaisés par le jeu et nécessitent une attitude créatrice ?

En tout cas, si dans la vie de l'enfant on peut relever quelque aspiration artistique, c'est à l'époque de l'adolescence. Pour répondre aux questions posées plus haut, il nous faut rappeler les traits essentiels, caractéristiques de cette époque. Elle se caractérise d'abord par une vie intérieure pleine de conflits. Cela est dû particulièrement au fait que des changements radicaux, relativement aux époques précédentes, se produisent dans le domaine de la vie instinctive. L'instinct sexuel s'affirme, à cette époque, dans toute sa vigueur et fait une révolution complète dans l'état relativement calme jusqu'alors. L'adolescent s'élèvera, avec des tourments profonds, contre les impulsions éveillées par cet instinct, afin de le maîtriser. Mais comme les impulsions primitives sont d'une grande véhémence, les attitudes contraires auront une force semblable. D'où un âpre conflit qui bouleverse tout dans l'âme de l'adolescent. La force troublante de cet instinct ébranle profondément la disposition antérieure et provoque un profond chaos psychique. Dans cet état, l'adolescent recherche ardemment une issue à son trouble, un remède. Ce n'est pas étonnant si, à cette époque aussi, son *sentiment religieux* est plus puissant, plus exalté que jamais. Il essaye d'apaiser les forces hostiles par une foi profonde. Son sentiment religieux est alors pour lui une attitude réactive contre la force de l'instinct. Il est vrai qu'avant aussi il lui arrivait de pratiquer la religion, mais cette pratique était plutôt une imitation, elle était influencée par l'exemple des personnes de son entourage. Maintenant, sa croyance est déterminée par un besoin intérieur

profond. Et il ne faut voir aucune contradiction à cet état si à cette époque justement apparaissent aussi des doutes d'ordre religieux. Ces doutes ne sont guère des signes d'un manque de croyance, ils jaillissent d'une profonde nécessité de la foi. La croyance de l'adolescent est d'abord toute émotive, il se révolte contre les formes imposées par la raison, de là ses doutes fréquents sur les rites religieux. Un argument vaut pour lui autant qu'il satisfait une exigence émotive et non par sa force rationnelle. Il ne perçoit le monde qui l'entoure qu'à travers le prisme de ses sentiments.

En même temps que ces préoccupations, naît une concentration intérieure particulière. Au milieu de ses tourments surgissent des questions, des réflexions sur le sens de l'existence, et cela toujours à la recherche d'une solution, d'un point d'appui. Il semble se chercher soi-même au milieu d'un chaos. Ses tourments deviennent douloureux et, dans son désir de s'en libérer, naît, dans son âme, l'âpre nostalgie d'un autre monde : il voudrait s'évader, même s'évader de lui-même.

Où est donc le salut dans ce monde intérieur en butte aux forces ennemies ? C'est l'activité intense. Activité aussi sur un plan réel, mais surtout sur *un plan imaginaire*. Son goût de l'aventure est alors à son comble. Les hauteurs et les précipices de la nature l'attirent irrésistiblement et son imagination rêve des actions héroïques et audacieuses. « Il n'existe pas d'homme qui regarde de sa prison avec un désir plus ardent que l'adolescent », dit *Spranger*. <sup>1)</sup>

Sa tendance à l'émancipation est tout aussi impérieuse. Maintenant, quand ses impulsions réclament tel-

1) E. Spranger, *Psychologie des Jugendalters*, 10<sup>e</sup> éd., Leipzig, Barth, 1928, p. 52-54.

lement ses forces vives, il veut en tout s'affirmer *lui-même*. Il commence à percevoir le monde à travers son propre moi et lui donner l'interprétation que lui suggère sa propre imagination.

Il est donc naturel que, dans ces conditions, les attitudes de l'adolescent aient un sens plus profond. Son inquiétude intérieure donne à ses manifestations un caractère mystique. Ces manifestations trahissent la préoccupation de problèmes profonds, dont il sent pourtant le trouble plus qu'il ne le comprend. Des préférences mystiques s'observent aussi dans ses attitudes sociales. A cette époque, les enfants aiment à se grouper dans toutes sortes d'associations secrètes.

Les préoccupations artistiques également caractérisent cette époque tourmentée. Les jeux des enfants deviennent alors des jeux chargés d'un sens profond. Même le vagabondage sans but, à travers les sites de la nature, si fréquent à l'âge de l'adolescent, porte un caractère nettement artistique : le Beau dans la nature est recherché et idéalisé par ces adolescents à l'imagination vive. La nature, ils la perçoivent avec une émotion exaltée et l'assimilent à leurs propres sentiments. La nature leur parle, son langage est toujours conforme à leurs propres désirs ; la source de la montagne leur raconte des légendes fantasques et les ruines d'une cité des actions héroïques du passé. Leur imagination fait vivre la nature et la rend ainsi plus belle encore.

Cet état d'esprit les mène irrésistiblement à l'art. Les adolescents sont attirés particulièrement par les genres d'art qui expriment le mieux leurs désirs et leur goût de l'infini : la poésie et la musique.

Il n'existe guère d'adolescent qui ne fasse en secret des vers. La danse les attire pour la même raison, elle

leur permet d'exprimer le rythme agité de leur monde intérieur. Le théâtre exerce sur eux une fascination par son action dramatique, mais ils se sentent surtout tentés de jouer eux-mêmes, car partout ils cherchent à donner une expression à leur agitation intérieure. Et ils réussissent souvent dans ce domaine, car leur émotion, très sincère, leur permet de s'interpréter eux-mêmes et donc de jouer avec sincérité, qualité par-dessus tout appréciable d'un acteur.

Ces traits essentiels de l'âme de l'adolescent ont une ressemblance frappante avec ce que nous connaissons de l'âme de l'artiste. L'artiste véritable est un être tourmenté par des conflits qui lui posent des problèmes et le forcent à prendre vis-à-vis d'eux une attitude déterminée. Il en est de même pour les adolescents. Leurs préoccupations artistiques s'intensifient suivant la force agissante des conflits, parmi lesquels leur âme se débat. Leur goût pour l'art n'est donc nullement accidentel, il est l'effet immédiat des conflits intérieurs.

N'oublions pas une constatation encore des plus importantes : avec les préoccupations artistiques, dans la vie de l'enfant, apparaissent aussi des préoccupations concernant les problèmes les plus importants de l'existence : des problèmes religieux, philosophiques, moraux. Nous avons observé déjà le même phénomène chez l'homme primitif. Une conclusion fondamentale s'impose donc : *l'apparition des tendances artistiques et de l'œuvre d'art simultanément avec les problèmes de l'existence en général, nous permet de dire que l'art est une attitude vis-à-vis d'un conflit, mettant en évidence les grands problèmes de l'existence.* <sup>1)</sup>

---

1) Un des conflits des plus caractéristiques, attaché à l'adolescence, comme nous venons de le voir, est celui qui est dû à



Après ces constatations, peut-on encore faire dépendre la création artistique du jeu ? Certainement pas. Il est vrai que l'art et le jeu ont de commun le fait que, par l'un comme par l'autre, on tend vers un monde intérieur propre, qui situe le moi sur un plan au-dessus des aspirations inférieures. Pourtant, au fond, ils sont deux activités qui diffèrent fondamentalement. Les aspirations artistiques chez l'enfant apparaissent, ainsi que nous l'avons observé, seulement à l'époque des profondes modifications produites dans sa vie intérieure. Les conflits, alors, soulèvent des problèmes psychiques d'une grande profondeur. C'est précisément au niveau de cette profondeur qu'apparaît l'aspiration artistique, qui est une attitude vis-à-vis des problèmes soulevés. Si nous trouvons donc, à sa base, des facteurs nouveaux, survenus à la suite de modifications profondes dans la vie psychique, comment confondre l'art et le jeu, alors que ce dernier est une attitude vis-à-vis des conflits d'une autre espèce ? Le jeu et l'art ne sont point des domaines qui se déterminent mutuellement, mais ayant une existence parallèle. Ils sont deux attitudes différentes vis-à-vis de conflits différents. *Le jeu a, à sa base, un conflit, un déséquilibre plus léger, pour la maîtrise duquel suffit l'activité du jeu. Tandis que l'art a, à sa base, un déséquilibre qui peut atteindre les plus profonds replis de l'âme, et pour l'apaisement duquel le jeu est insuffisant ; il faut une attitude plus*

---

l'instinct sexuel. Mais ce serait une grande erreur que de croire que les aspirations artistiques sont déterminées par l'instinct sexuel. L'instinct sexuel n'a pas, par lui-même, l'importance qu'on lui attribue, mais par le profond déséquilibre psychique qu'il provoque dans l'âme en raison de l'excitation qu'il fait naître. Et c'est le besoin de prendre attitude pour rétablir l'équilibre qui fait naître les aspirations artistiques.

*profonde : une attitude créatrice.* Les deux domaines sont fondamentalement différents par leurs causes déterminantes.

Aussi pouvons-nous répondre à deux questions qui se dégagent de notre étude. Pour quelle raison, comme l'avait déjà remarqué *Dessoir*, les artistes pratiquent-ils moins le jeu dans leur enfance, ou en tout cas pas plus que les autres hommes ? Et s'ils s'adonnent aux jeux, pourquoi ces derniers présentent-ils un caractère, qui est tellement au-dessus des jeux des autres enfants ? C'est que, dans leur vie intérieure, domine de très bonne heure un certain conflit qui ne comporte d'autre solution que la production artistique et pour lequel le jeu ordinaire est loin d'être suffisant.

A la seconde question : pourquoi un enfant qui se passionne aux jeux ne devient-il pas un artiste créateur, la réponse est à présent également simple : sa vie intérieure est agitée de conflits plus superficiels, plus sommaires, que l'activité du jeu peut facilement apaiser, donc il ne lui faut pas recourir à la création artistique. La cause déterminante de la création n'existant guère, l'attitude créatrice ne peut également avoir lieu.

Etant donné l'importance du problème, faisons une récapitulation très sommaire : nous admettons volontiers que l'art et le jeu ont certaines caractéristiques communes qui portent facilement à une certaine confusion. Leur trait commun est, notamment, le goût de l'aventure qui a pour but de s'évader de la platitude de la vie ordinaire et de créer un monde personnel au-dessus des aspirations instinctives. Tous les deux sont des attitudes vis-à-vis de certains conflits intérieurs. Ils sont aussi tous les deux, du moins en apparence, des activités désintéressées, quoiqu'on puisse faire des

objections à ce sujet. Mais toutes ces coïncidences ne sont pas à même de surmonter la différence fondamentale qui les sépare : *la profondeur de la source qui est à leur base*. La création artistique est une attitude d'une tout autre nature et vis-à-vis d'un tout autre conflit que le jeu. Sans doute, ils sont de deux domaines qui se ressemblent, qui peuvent être comparés et qui ont la même fin de rétablir un équilibre psychique, mais qui ne peuvent être déduits l'un de l'autre. *La création artistique peut remplacer le jeu, mais ne dérive pas de lui*.

Nous voici donc arrivés à des conclusions analogues à celles que nous avons faites à la suite de l'étude de l'art primitif. En ce qui concerne ce dernier, nous avons conclu que l'activité artistique apparaît liée à la vie pratique, mais ne dérive nullement d'elle. Il en est de même du rapport de l'art et du jeu : ce dernier ne nous explique guère l'essentiel du processus profond de la création artistique. Nous espérons que, dans ces deux domaines, nos considérations critiques nous ont quelque peu rapprochés du fond du problème.

### *Les conclusions de la première partie*

Voyons à présent les conclusions essentielles de cette partie de notre étude.

Nous avons d'abord convenu que la création artistique ne peut être réduite à des tendances isolées, quelles qu'elles soient. En second lieu, nous avons pu voir que la tentative de faire procéder la création artistique de n'importe quelle activité inférieure et anesthétique, a également échoué. Ni les tendances isolées, ni les activités inférieures ne touchent au fond du problème.

*car la création artistique est une attitude totalitaire de la personnalité créatrice vis-à-vis d'un déséquilibre ou d'un conflit de l'âme, qui révèle les problèmes profonds de l'existence et qui ne peut être maîtrisé autrement que par une activité créatrice.* Et la vie humaine n'étant pas autre chose qu'une série innombrable d'attitudes, ou mieux, la vie ne pouvant se manifester que par des attitudes, nous parvenons à cette constatation que la création artistique n'est ni accidentelle, surtout pour l'artiste, ni un luxe, mais *une forme de la vie même*. L'artiste ne peut vivre autrement qu'en créant, il ne peut prendre vis-à-vis du monde une autre attitude, qu'une attitude créatrice. Cette attitude créatrice consiste à façonner une certaine matière. Par le façonnement de cette matière, sa vie lui paraît être remplie.

En un mot : *la création artistique n'est pas un prolongement de certaines tendances, mais une réaction contre certaines tendances.* L'essence de l'art est fondamentalement *dynamique*.

En soulignant cette conclusion importante, il nous faut ajouter que, quelque puissante que soit la tendance de surmonter la nature inférieure par des créations spirituelles, cette nature garde son importance, comme stimulant de la création artistique. Comme nous l'avons dit, ce sont les impulsions primitives qui provoquent l'attitude et la font aspirer vers les hauteurs de l'esprit. Plus ces impulsions sont profondes et vigoureuses, plus les attitudes, suscitées par elles, seront spiritualisées. *Nietzsche* a dit : « Il en est de l'homme comme de l'arbre. Plus il veut s'élever vers les hauteurs et la clarté, plus profondément aussi ses racines s'enfoncent dans la

terre, dans les ténèbres, dans l'abîme — dans le mal. » <sup>1)</sup>  
La création spirituelle veut s'élever au-dessus de la terre, mais, toutefois, ne peut s'en délivrer entièrement. Ce lien, nécessaire et, en même temps, hostile à la terre, donne de la vigueur et du sens à l'œuvre d'art. *La création artistique a donc des stimulants terrestres*, car autant que l'artiste est tourmenté par des appels de la terre, la tendance de s'élever au-dessus d'elle s'éveille également en lui.

---

1) Fr. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (De l'arbre sur la montagne). Trad. H. Albert, Paris. Mercure de France, 1901, p. 57.





## DEUXIÈME PARTIE

---

### Les données inconscientes ou potentielles de la création artistique



## DEUXIEME PARTIE

---

### LES DONNÉES INCONSCIENTES OU POTENTIELLES DE LA CRÉATION ARTISTIQUE.

#### (La phase préparatoire)

« C'est du plus bas que le plus haut doit  
atteindre son sommet. »

*Nietzsche.*

« L'homme ne peut demeurer longtemps dans  
l'état conscient, il lui faut toujours  
redescendre dans son inconscient car  
c'est là qu'il a ses racines. »

*Goethe.*

Dans la première partie de cette étude, nous avons vu qu'à l'origine de la création artistique est un conflit avec la nature primitive. Mais ce conflit a lieu dans des profondeurs ténébreuses de la vie psychique, et à peine ses répercussions atteignent la surface de la conscience de l'artiste. Ce qui est exprimé sous une forme durable dans une œuvre d'art, est longuement préparé dans une phase agitée, qui précède la conscience, et qui est le domaine de l'inconscient. C'est là que se reflètent d'abord les tendances ancestrales, c'est là que se déchaîne le combat sourd qui va, avec le temps, se cristalliser dans une inspiration et celle-ci finalement dans une œuvre d'art.

Dans cette seconde partie de notre œuvre, nous tâcherons d'analyser la phase inconsciente de la création

artistique. Elle a déjà trait à la vie individuelle de l'artiste. C'est évident, que tout ce que nous avons relevé dans notre première partie avait également le caractère de l'inconscient, car les tendances secrètes, que nous y avons découvertes, sont celles qui vont agiter la personnalité de l'artiste dans ses profondeurs inaccessibles. Mais là, nous nous sommes référés à une série de données comparatives des domaines variés, qui ne relevaient pas toujours directement du domaine artistique. Or, ici, en parlant de la phase inconsciente de la création artistique, nous avons à faire à des processus, plus ou moins prononcés, qui constituent l'expérience individuelle de l'artiste et qui le conduisent directement à la réalisation de l'œuvre d'art. Cette phase inconsciente, où se prépare de manière immédiate l'œuvre d'art, nous l'appelons la *phase préparatoire de la création artistique*.

Pour nous entendre dès le début sur l'enchaînement des processus de la création, il faut remarquer que la création artistique a plusieurs phases. Selon les anciennes conceptions, l'œuvre d'art est due à un court processus créateur. Ce processus était appelé *inspiration*. L'inspiration fournirait à l'artiste certaines idées ou conceptions, auxquelles celui-ci donnerait une forme objective. Cette inspiration était considérée comme un phénomène irrésistible qui peut être comparé au déchaînement inattendu de la foudre. <sup>1)</sup> Or, l'analyse plus serrée, nous révèle un processus qui est loin d'être aussi simple. Ainsi, que la foudre n'apparaît pas sans raison, mais préparée par des troubles atmosphériques, la créa-

---

1) Voir ce problème plus longuement exposé chez Müller Freienfels, *Psychologie der Kunst*. 2<sup>e</sup> éd., vol. II, p. 142.



tion artistique implique un processus plus complexe et de longue durée. Ce processus a quatre phases essentielles : 1. La phase préparatoire ou inconsciente (qui, comme on l'a vu, a elle-même des racines très lointaines). 2. La phase de l'inspiration. 3. La phase de l'élaboration. 4. La phase de l'exécution. <sup>1)</sup>

Cette seconde partie de notre étude que nous abordons maintenant, comprend la phase préparatoire ou inconsciente. Les forces créatrices y sont encore latentes, elles ne sont pas encore réalisées. Par leur révélation à la conscience, elles aboutiront à la phase de l'inspiration.

---

1) Les différentes phases de la création artistique ont été remarquées spécialement par Eduard v. Hartmann (*Aesthetik*, vol. II.) et adoptées de lui, par la plupart des esthéticiens. Hartmann en donne cinq ; d'autres comme Müller-Freienfels, Delacroix etc. admettent trois seulement. Nous adoptons quatre phases, car nous croyons ainsi analyser plus facilement le processus créateur. Bien entendu, cette division étant un schéma artificiel de l'investigateur, le nombre des phases ne change en rien les faits.

## CHAPITRE PREMIER.

### LES FORMES DE L'INCONSCIENT DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE.

Quel est ce phénomène que nous appelons l'inconscient ? « On appelle en effet inconscients... les faits psychiques qui influencent notre vie mentale sans faire partie de ce dont nous nous rendons compte en nous-mêmes, dans notre conscience. » <sup>1)</sup> Cette catégorie de phénomènes psychiques est devenue courante surtout à la suite de la doctrine psychanalytique de *Freud*. Mais en réalité, elle a été signalée avant *Freud*, par *M. Pierre Janet*. Généralement, ce sont les psychopathologues, qui ont les premiers étudié plus rigoureusement le problème de l'inconscient. Du point de vue philosophique, avec une interprétation métaphysique, nous signalons surtout *Eduard v. Hartmann*. <sup>2)</sup>

Nous ne parlerons ici du problème de l'inconscient que dans la mesure où il nous élucide le problème de la création artistique. Pour être explicite, nous signalons que l'inconscient a souvent été traité sous le terme de *subconscient*. Au début surtout, c'était le terme employé en psychopathologie, introduit par *M. Janet*. <sup>3)</sup> Dès

---

1) G. Dwelshauvers, *L'inconscient*. Paris, Flammarion, 1928. p. 13.

2) Eduard v. Hartmann, *Philosophie des Unbewussten*. Berlin, C. Duncker, 1871.

3) « Le mot « *subconscient* », si l'on tient à la signification que je lui donnais, quand j'en ai proposé l'usage en 1899, se borne à résumer les caractères singuliers que présentent à l'ob-

lors, le terme de subconscient est devenu courant et il signifie généralement la même chose que celui d'inconscient. M. P. Janet lui-même utilise les termes suivants dans le même sens : *subconscient*, *inconscient automatique*, *automatisme psychologique*. Jaspers, à son tour, se sert du terme *extraconscient*. <sup>1)</sup> Nous employons ici le mot inconscient pour tous les processus qui se passent en dehors de la conscience.

En quoi consistent ces phénomènes inconscients ? Freud a dit que : « L'inconscient de la vie psychique n'est autre chose que la phase infantile de cette vie. » <sup>2)</sup> Il veut dire que l'inconscient comprend les tendances refoulées pendant l'enfance. Pour notre but, la définition de Freud est trop étroite. Ribot dit avec raison : « *L'inconscient est un accumulateur d'énergie*, il amasse pour que la conscience puisse dépenser. » <sup>3)</sup> L'inconscient accumule et élabore les puissances qui vont pénétrer sous forme d'image dans la conscience. Ses bases appartiennent à un domaine beaucoup plus vaste que les tendances refoulées de l'enfance, elles englobent tous les processus biologiques. Par ces processus vastes et profonds, qui sont la source même de notre existence, le contenu puissant de l'état inconscient se cristallise.

Mais, avant d'exposer l'action proprement dite de l'inconscient, il est nécessaire de connaître l'opinion des artistes eux-mêmes. Bien que ces opinions soient sou-

---

servateur certains troubles de la personnalité » (Pierre Janet, dans la préface écrite pour Josef Jastrow, *La subconscience* (trad. E. Philippi), Paris, Alcan 1908).

1) Karl Jaspers, *Psychopathologie générale* (trad. Kastler et Mendousse), Paris, Alcan, 1928.

2) S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1922.

3) Th. Ribot, *La vie inconsciente et les mouvements*, Paris, Alcan, 1914, p. 77.

vent discutables, elles fournissent toujours un point d'appui très important.

Les artistes ont émis des opinions différentes sur l'importance de l'inconscient dans la création artistique. Quelques-uns d'entre eux nient résolument sa contribution. *Boileau*, par exemple, considère la création artistique en fonction seulement de la raison. Pour *Zola*, écrire des romans signifie travailler selon les règles de la science. Typique et souvent citée est l'opinion d'*Edgar Poë*, qui soutient catégoriquement que la création poétique se développe selon des règles logiques fixes, pareilles à un problème mathématique. La même idée est affirmée par l'école artistique représentée par *Hans von Marées*, *Conrad Fiedler* et *Adolf Hildebrand*. <sup>1)</sup> Nous traiterons ces opinions, ainsi que d'autres semblables, lorsque nous parlerons du travail conscient dans la création artistique.

En revanche, d'autres artistes ne cessent pas d'invoquer le facteur inconscient. Déjà, dans l'antiquité grecque, on trouve des opinions précises à cet égard. *Platon*, dans le dialogue *Ion* accentue avec une telle insistance l'importance des obsessions qu'il arrive à nier complètement le rôle de la raison dans la création poétique : « Comme les gens en proie au délire des Corybantes n'ont pas leur raison quand ils dansent, ainsi les poètes lyriques n'ont pas leur raison quand ils composent ces beaux vers ; dès qu'ils ont mis le pied dans l'harmonie et la cadence, ils sont pris de transports bachiques, et sous le coup de cette possession, pareils aux bacchantes qui puisent aux fleuves du miel et du

---

<sup>1)</sup> Voir *J. Volkelt, Aesthetik*, vol. III, 2<sup>e</sup> éd., München, Beck, 1925, p. 188-189.

lait lorsqu'elles sont possédées, mais non quand elles ont leur raison, c'est ce que fait aussi l'âme des poètes lyriques, comme ils le disent eux-mêmes... c'est chose légère que le poète, ailé, sacré ; il n'est pas en état de créer avant d'être inspiré par un dieu, hors de lui, et de n'avoir plus sa raison ; tant qu'il garde cette faculté, tout être humain est incapable de faire œuvre poétique et de chanter des oracles. » <sup>1)</sup>

*Hebbel*, qui dans son journal nous a donné les plus subtiles observations sur le processus de la création, dit : « Dans l'âme du poète se prépare quelque chose dont il ne se doute pas lui-même. » <sup>2)</sup> Les lettres de *Gœthe* et *Schiller* présentent également un grand intérêt à ce sujet. Ce dernier écrit le 27 mars 1801 : « L'expérience enseigne que le poète prend son unique point de départ dans l'inconscient... Faute de posséder une pareille idée totale, obscure mais puissante, antérieure à tout appareil technique, il est impossible que naisse aucune œuvre poétique, et la poésie, si je ne m'abuse, consiste précisément à savoir exprimer et communiquer cet inconscient, en d'autres termes, à l'incorporer dans un objet. » A cela, *Gœthe* répond : « Quant aux problèmes que soulève votre dernière lettre, non seulement je pense comme vous, mais je vais encore plus loin. J'estime que tout ce que le génie fait en tant que génie se passe dans l'inconscience. L'homme de génie peut, tout comme un autre, agir par raison, après mûre réflexion, par conviction, mais tout cela n'est en quelque sorte qu'accessoire. » <sup>3)</sup> Et le poète roumain *Lucian Blaga* :

1) Platon, *Ion*, trad. Louis Méridier, *Œuvres complètes*, t. V. 1., Paris, « Les Belles Lettres », 1931, p. 35-36.

2) F. Hebbel, *Tagebücher*, vol. I, Berlin, Behr, 1913. p. 360.

3) *Correspondance entre Schiller et Gœthe*. Trad. Lucien Herr., vol. IV, Paris, Plon, 1923, pp. 148, 151.



« Ce qu'on nomme « inspiration », en ce qui me concerne, est un processus difficile à décrire. Il se passe en tout cas sur un double plan : inconscient — conscient ou conscient-inconscient. » <sup>1)</sup>

De ces deux opinions, la seconde, sans doute, est la plus vraisemblable. Sans nier l'indiscutable importance de la conscience, défendue par la première catégorie d'artistes et que nous aurons l'occasion d'approfondir à notre tour, il nous faut insister sur le rôle des expériences latentes dans la création artistique. Ceux qui nient l'importance de l'inconscient s'en rapportent seulement à leur propre sensation dont ils sont parfaitement conscients, et qu'ils peuvent saisir. Mais ne pas se rendre compte de l'existence d'un fait, ne veut pas dire encore qu'il n'existe pas. Si de la foudre nous n'en apercevons que l'aveuglant éclair, cela ne signifie point que les courants atmosphériques qui s'y manifestent n'existent pas. Il en est de même des phénomènes psychiques. Nous croyons vivre seulement les sensations qui parviennent à notre conscience. Ceux qui réduisent la création artistique à un processus conscient, se réfèrent exclusivement aux processus qu'ils peuvent nettement observer ; ils en font l'analyse et la description, sans se demander quelles en sont les sources. Or, il est certain que ces processus ne seraient pas ce qu'ils sont, si, dans l'ombre de l'inconscient, n'était dissimulée une abondante réserve de force. Des rayons invisibles que ces expériences reflètent sans cesse dans la conscience, naissent et s'affirment celles que nous croyons seules existantes. Le processus de la création ne commence guère au moment où l'effort conscient entre en jeu, mais

---

1) Dans une lettre personnelle.

beaucoup plus tôt, comme ce n'est pas au moment de son épanouissement qu'une fleur prend naissance. La fleur n'est que le *résultat* d'un processus antérieur, processus profond et compliqué.

Les artistes considèrent souvent l'inconscient et le conscient comme deux catégories de phénomènes antagonistes. A la suite de cet antagonisme présumé, se dégage l'idée que l'existence de l'un de ces deux facteurs, exclut l'autre. Comme le facteur conscient ne peut en aucune façon être nié, étant trop immédiatement vécu, il est évident qu'on arrive à nier l'inconscient. L'exemple donné plus haut fait bien comprendre qu'il ne peut y avoir d'opposition entre l'inconscient et le conscient, comme leur nom l'indique. En réalité, nous avons à faire à un procès ininterrompu qui a son point de départ dans l'inconscient, dont certains reflets parviennent à la conscience, mais dont la fonction reste cachée, de même qu'au fond d'une rivière il existe une multitude de courants, imperceptibles à la surface. La surface elle-même est en incessante transformation suivant la variation et le renouvellement des courants invisibles. La conscience, elle aussi, n'est que la continuation d'un procès intérieur inconscient, qui de latent devient réel.

### *L'inconscient inné et l'inconscient acquis*

Le vaste domaine de l'inconscient est fait de processus compliqués où l'on peut faire une certaine distinction : on y distingue des dispositions innées d'une part, et des dispositions acquises, d'autre part. De là la différence entre l'inconscient inné et acquis.

L'*inconscient inné* comprend toutes les sources primitives, si difficiles à décrire, de notre état psychique, avant qu'il ne prenne la forme de la conscience. Ces sources psychiques sont innées, car elles se manifestent indépendamment de notre expérience individuelle. Ce sont celles qui donnent la force aux différentes actions.

L'*inconscient acquis* est un aspect plus complexe de la vie psychique. Il comprend la totalité de l'expérience acquise, les habitudes, les souvenirs, etc... On sait que les expériences conscientes ne se perdent pas, mais laissent des traces qui peuvent les faire revivre. Ces expériences ne se conservent pas consciemment, mais sous forme latente, inconsciente. De cet état latent, elles peuvent être révélées, de temps en temps, à la conscience.

L'inconscient inné est donc le nom que l'on donne à tous les phénomènes psychiques latents qui ne sont pas encore parvenus à la conscience ; quant à l'inconscient acquis, il désigne les expériences, qui, une fois éclairées par la conscience, sont conservées à l'état latent pour être ranimées dans certaines circonstances.

La force créatrice dépend de la richesse de ces deux aspects de l'inconscient à la fois. Et ce serait une erreur fondamentale que de croire que l'action de ces deux aspects de l'inconscient soit indépendante ; on se ferait alors une bien fausse conception de la force créatrice de l'artiste. L'inconscient inné est la source primordiale des procès psychiques. De sa force dépend l'intensité des expériences devenues conscientes. Plus le contenu de cet inconscient a de la vigueur, plus l'individualité est poussée à l'action et par là, plus riche sera l'expérience acquise. Cette expérience sera à son tour conser-

vée comme inconscient acquis. Or, il est indéniable que l'ampleur de cet inconscient acquis dépend directement de l'étendue et de la qualité de l'inconscient inné.

Toute expérience acquise se mêlant à l'inconscient, se joint aux forces primitives qui s'y trouvent pour former le noyau dynamique d'où s'élèveront à la conscience les images.

La profondeur et la richesse de l'inspiration ne sont jamais accidentelles. La profondeur dépend de la vigueur des sources innées et sa richesse, de l'étendue de l'expérience acquise. De cette expérience, l'artiste créateur élabore dans l'inconscient les images variées qui, par un dynamisme caché, parviennent à sa conscience.

Si l'inconscient inné est le facteur déterminant de l'inconscient acquis, il n'est pas moins vrai que ce dernier a aussi une répercussion importante sur le premier. C'est le phénomène de la mobilisation dont nous avons parlé à propos du jeu. L'inconscient inné représente des forces latentes qui doivent être éveillées. *Les différentes actions et les expériences n'enrichissent pas seulement l'inconscient acquis, mais elles excitent en même temps les forces latentes innées, qui jointes à celles déjà éveillées, fortifient le noyau dynamique d'où jaillissent les inspirations les plus inattendues.* De la richesse de l'inconscient, qui est en fonction d'une part de l'abondance de l'expérience, d'autre part des sources latentes éveillées par cette expérience, dépend la fécondité de l'inspiration et par conséquent, l'œuvre elle-même. Ainsi toutes ces forces se condensant dans l'âme de l'artiste créateur, comme une lave au fond d'un volcan, tendront irrésistiblement à s'extérioriser. Ce que

l'artiste exprime à un moment donné dans son œuvre, n'est pas seulement le résultat d'une sensation présente, mais bien le fruit d'une énorme filiation d'expériences antérieures. C'est pour cette raison que l'on trouve très souvent, chez les créateurs, une tendance très prononcée à reproduire les expériences de leur vie passée. La plupart des créateurs d'art ont eu une puissance d'observation et une faculté de retenir les choses observées à un degré exceptionnel. *Balzac* écrit dans *Facino Cane* : « ...chez moi, l'observation était devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt, elle saisissait si bien les détails extérieurs qu'elle allait sur le champ au delà ; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait en me permettant de me substituer à lui. » <sup>1)</sup> On connaît le cas de *Mozart* qui a reproduit le *Miserere* d'Allegri à Rome après une seule audition. *Adolf Menzel* a peint le jardin du Luxembourg de Paris, quatre ans après l'avoir vu, très fidèlement, et *Titu Maiorescu* dit du poète roumain *Eminescu* : « Ce qui caractérise d'abord la personnalité d'Eminescu, c'est une intelligence si extraordinaire, secondée par une mémoire à laquelle rien n'échappait... De sorte qu'il avait toujours à sa portée un monde d'idées générales qu'il s'était appropriées. » <sup>2)</sup> *Goethe* à son tour avoue : « Certains motifs puissants des légendes et des anciennes traditions s'imprimaient si profondément dans mon âme qu'elles restaient vivantes en moi de quarante à cinquante ans. » <sup>3)</sup>

1) Cité d'après H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927, p. 119.

2) Cité d'après Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, Bucarest, Cultura Natională, 1925, p. 116.

3) Cité d'après W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1922, p. 194.



Contrairement à certaines opinions courantes, les plus grands créateurs ont été des hommes aux sens aigus qui observaient avec intérêt le monde et les événements, retenant fidèlement tout ce qui leur semblait présenter un intérêt. Mais comme nous allons le voir encore, même quand ils nourrissent le plus grand intérêt pour le monde extérieur, ils le font, poussés par leurs besoins intérieurs.

L'importance de l'expérience qui se conserve, comme inconscient acquis, peut être démontrée pratiquement par la biographie de nombreux hommes d'art. Leur vie émotive intense et agitée les fait vivre en état de continuelle tension. Les facteurs intérieurs qui déclenchent l'action, s'agitent en eux avec tant de force, qu'ils les poussent malgré eux, dans le tumulte de la vie. Beaucoup d'entre eux sont, au fond, des esprits très aventureux, qui jouissent pleinement autant des plaisirs que des douleurs de la vie. Ils diffèrent les uns des autres seulement par la manière de vivre leur vie, mais ils la vivent tous avec plénitude ; c'est ainsi que leur expérience s'enrichit. De nombreux exemples le confirment. Souvenons-nous des *auteurs tragiques grecs*, qui ne menaient pas une existence solitaire, mais participaient à la vie sociale de la vieille Hellade qui était alors à son apogée et, par conséquent, ont vécu en pleine agitation sociale. *Dante* participait à la vie politique, et fut exilé. L'admirable *Cervantès* eut des aventures extraordinaires ; d'abord au service d'un dignitaire du pape, puis soldat participant aux nombreux combats, enfin prisonnier, il était sur le point de perdre sa vie. *Léonardo de Vinci* et *Michel Ange*, comme en général tous les artistes de la Renaissance, avaient des préoc-

cupations dans un grand nombre de domaines et ne vivaient guère loin du monde. *Shakespeare* avait, à dix-neuf ans, femme et enfants et luttait contre les difficultés de la vie. Il arriva dans la vie agitée de Londres, la capitale du pays, qui de ce temps subissait une transformation des plus radicales, devient acteur, propriétaire de théâtre, se débattant dans tous les sens. *Molière*, *Corneille*, *Racine* ont vécu autour de la cour royale, brillante et pleine d'agitation. *Gæthe* a participé à toute la vie culturelle et sociale de son pays, recevant des hautes dignités, portant de grandes responsabilités, comme celle de premier ministre. Il prit ainsi contact avec la vie sous des aspects des plus variés. *Lord Byron* — mais qui ne connaît pas ce prototype du grand aventurier ? — va mourir pour la liberté d'un peuple opprimé. *Dickens* était attiré par tous les grands événements de la vie publique. *Zola* parcourait tous les quartiers de Paris et, en observant l'existence des riches et des pauvres, notait tout dans son carnet. Tout aussi significatif est l'exemple du poète *Eminescu*, qui incarne le plus profondément l'âme roumaine et fut, lui aussi, un grand aventurier. Il fut le premier vrai panroumain, non seulement par ses idées, mais aussi par sa vie : un démon caché le pousse à partir, à quitter l'école, pour traverser toutes les terres habitées par des Roumains opprimés.

Faut-il citer encore les exemples de *Rembrandt*, *Rubens*, *Le Greco*, *Von Gogh*, *Wagner*, et ceux des célèbres écrivains russes, *Pouchkine*, *Lermontoff*, *Dostoïewski*, *Tolstoï* et tant d'autres, qui ont eu une vie mouvementée et enduré bien des tourments, ou des écrivains aventureux connus de nos jours : *Jack London*,

*Panaït Istrati*, etc... Les exemples peuvent être multipliés à l'infini.

C'est une grosse erreur que de croire que la réalité est un ennemi du grand créateur d'art. Tout au plus, cette réalité est un ennemi dans le sens qu'elle est cause de sa douleur, de sa déception, mais cette douleur et cette déception elles-mêmes, n'engendrent-elles pas des œuvres immortelles ? Les créations les plus achevées ne sont pas étrangères à la vie. *Goethe* disait à *Eckermann* : « La réalité doit fournir les motifs, les points à mettre en lumière, le fond proprement dit ; la tâche du poète consiste à former, avec ces éléments, un tout gracieux et animé. » <sup>1)</sup> Le romancier roumain, *Cezar Petrescu*, s'exprime très justement à cet égard : « La profession de journaliste, outre qu'elle m'a contraint à un travail discipliné, m'a fourni en dix ans tant d'expérience et a posé devant moi tant de problèmes sociaux et moraux que, loin de nuire à l'écrivain, comme on le répète avec insistance... j'en ai tiré, au contraire, un grand profit. J'ai connu la vie en y parcourant toutes les catégories sociales et toutes les situations, de sorte que j'ai appris à la voir avec des yeux débarrassés de toute convention livresque. » <sup>2)</sup>

Cette immense variété d'expériences s'assimile<sup>1</sup>, se confond avec les aspirations profondes pour former un substratum dynamique d'où à un moment donné jaillit l'œuvre d'art. *Goethe* disait une fois à *Schiller* que l'artiste est comme un oignon « qui dort en terre sous la

---

1) *Entretiens de Goethe et d'Eckermann*, Trad. M. J. N. Charles, Paris, Claye, 1862, p. 19.

2) F. Aderca, *Marturia unei generatii*, p. 201.

couche de neige et... attend les semaines qui vont venir pour verdier et fleurir. » <sup>1)</sup>

C'est dans l'ombre impénétrable de l'inconscient que s'élaborent la force créatrice et le contenu des créations. C'est là un monde mystérieux qu'on ne peut que soupçonner et interpréter d'après ses manifestations.

La pulsation vitale qui pousse à l'action, jaillit toujours des grandes profondeurs de l'être créateur ; même ces vastes expériences qui touchent à la surface de la conscience et dont nous venons de parler, tendent à revenir vers ces profondeurs — vers ces sources de la vie psychique, en devenant l'inconscient acquis — d'où naît la force créatrice. L'homme en général, mais particulièrement l'artiste, est dominé par le désir de pénétrer, de plonger en sa propre profondeur, comme un enfant qui cherche le sein de sa mère et où il trouvera la force qui nourrira son œuvre. Ainsi ce tréfonds du moi est la source de tout ce qui aspire au sommet de la création artistique. S'il est vrai que le chaos est le domaine de ces régions tourmentées, n'est-ce pas tout de même le chaos qui alimente le cosmos ? *Nietzsche* avait écrit : « Je vous le dis : il faut porter encore en soi un chaos pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante. Je vous le dis, vous portez en vous un chaos. » <sup>2)</sup> Les flammes de ce chaos brûlant vont façonner et ciserler les inconsistantes pulsations psychiques pour en créer des synthèses spirituelles. L'artiste, vraiment grand, est celui qui trouve le chemin vers ce tréfond de lui-même ; de l'angoissante inquiétude qui y règne, se

---

1) *Correspondance entre Schiller et Goethe*, vol. III (Lettre du 6 mars 1799). Trad. par Lucien Herr. Paris, Plon, 1923, p. 204.

2) F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*. Trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1901, p. 18.

détachera le sens profond de l'œuvre d'art. C'est dans ces profondeurs de l'âme que résident ses efforts, âpres et vigoureux, qui mènent de l'état chaotique vers la cristallisation des créations conscientes. L'œuvre d'art se développe aux dépens des possibilités contenues dans l'inconscient, ces possibilités forgent tout ce qui est réalité. *Heidegger* dit avec justesse : « Plus haut que la réalité est la possibilité. » <sup>1)</sup>

---

1) M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 3<sup>e</sup> éd., Halle, 1931, p. 88.



## CHAPITRE II.

### LE CONFLIT CREATEUR.

La conclusion essentielle de la première partie de cette étude était que l'origine de la création artistique réside dans le conflit avec les tendances primitives. Dans ce chapitre, nous voulons, pour développer ce que nous venons de dire au chapitre précédent sur l'inconscient, apporter quelques précisions sur la nature de ce conflit.

En traitant le problème de l'expression, nous avons eu l'occasion de montrer que le stimulant de cette dernière, sont les tendances biologiques assujetties à la conservation de la vie. Comme nous l'avons remarqué, l'intensité de l'expression est déterminée par l'intensité d'une nécessité ressentie. La modification des différentes nécessités causait chez l'hydre, déjà, une modification de l'expression. Il est donc incontestable que l'expression est liée intimement aux tendances primitives. *Dans la mesure où ces tendances existent, elles aspirent à s'extérioriser* pour trouver leur satisfaction. Necessités primitives signifie *fuite au dehors*, fait suffisamment prouvé par les expériences sur les animaux inférieurs, décrites dans notre premier chapitre.

Nous avons encore démontré que la création artistique n'est nullement un prolongement des tendances primitives, mais par contre, en est la négation. Comme d'autre part, l'expression accompagne même les néces-

sités élémentaires, il s'ensuit que le problème de l'expression ne peut, par lui-même, nous expliquer le phénomène artistique. Les théories artistiques qui essayent, par ailleurs, de faire comprendre l'art exclusivement par le phénomène de l'expression, doivent inévitablement se tromper. *Ce n'est pas l'expression en elle-même, mais bien au contraire la possibilité de la maîtriser qui est une condition essentielle de la création artistique.* Aussi paradoxal que cela puisse paraître, cela n'en reste pas moins vrai. On trouve une expression chez tous les animaux, elle n'est pas spécifiquement humaine. Par contre, essentiellement humain est le pouvoir de refreiner la tendance de l'expression, c'est-à-dire la lutte contre la domination des forces instinctives. C'est ce qui fait défaut aux animaux. Et étant donné que la création artistique réside dans un conflit avec la nature inférieure, il est dès lors explicite pourquoi le phénomène artistique est spécifiquement humain. L'âme humaine est caractérisée, selon le terme de *Bleuler*, par « *l'ambitendance* », c'est-à-dire, à la force qui pousse vers l'extérieur, s'oppose une autre force qui tend à l'intérieur de l'âme. <sup>1)</sup> Au courant centrifuge s'oppose un courant centripète, égocentrique. Le premier fuit le moi, le second le cherche et veut l'affermir. L'animal est dominé par la tendance centrifuge ; il exprime à tout moment ce qui le meut, il n'a pas, par conséquent, un moi et n'est pas capable de production artistique. De même, un homme qui est porté à tout moment à s'extérioriser, n'est point capable de création profonde. L'ani-

---

1) E. Bleuler, *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*. (*Handbuch der Psychiatrie*, éd. par G. Aschaffenburg, vol. V, 1). Leipzig-Wien, Deuticke, 1911, p. 43 et suiv., 305 et suiv.

mal fuit sa vie intérieure, il cherche son appui dans le monde extérieur, aussi le courage lui manque-t-il, ainsi que l'initiative. Or, la création artistique exige avant tout de l'initiative et celle-ci n'est éveillée que par des forces égocentriques. Ces dernières enrichissent le moi qui parvient ainsi à s'exprimer supérieurement sous une forme artistique. Il y a là le même phénomène que dans le rêve, où la communication avec le monde extérieur étant rompue, l'imagination ne connaît aucun frein. Le silence imposé aux tendances qui s'efforcent à s'exprimer, est un silence créateur, où la tension intérieure se concentre autour du moi, pour créer des états psychiques qui trouveront, par la suite, leur expression supérieure dans une œuvre d'art.

La tendance à revenir sur soi-même est connue, il est vrai, sous une forme vague, déjà chez les animaux inférieurs. Freud en cite un exemple : « Vous connaissez ces êtres vivants élémentaires, composés d'une boule de substance protoplasmique à peine différenciée. Ces êtres émettent des prolongements appelés pseudopodes, dans lesquels ils font écouler leur substance vitale. Mais ils peuvent également retirer ces prolongements et se rouler de nouveau en boule. » <sup>1)</sup> Ces êtres retirent leurs prolongements pour revenir à une forme antérieure plus fermée, ils se concentrent donc en eux-mêmes. Il y a pourtant une grande différence : chez l'animal, cette action de revenir sur soi-même est subordonnée à la satisfaction de la nécessité immédiate qui l'avait poussé à prendre un élan vers l'extérieur ; il n'est donc, à vrai dire, pas question d'un étouffement de l'expression.

1) S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, Paris, Payot, 1922, p. 433.

L'homme, cependant, a fait un pas de plus ; il est à même de revenir à son propre moi, en dépit de la tendance de l'expression, de la nécessité primitive, et il lui faudrait donc surmonter un conflit entaché souvent de souffrance.

Le suprême degré de retour sur le moi originaire est propre à l'artiste. La possibilité de s'opposer aux forces tendues vers l'extérieur, peut avoir une forme *positive*, ou une forme *négative*. Dans le premier cas, c'est une forme active qui, volontairement, est mobilisée pour empêcher l'expression. Dans le second cas, il s'agit d'un phénomène caractéristique de passivité : à la suite d'une faiblesse quelconque, on ne peut pas vaincre les différents obstacles qui entravent la voie de l'expression. Le résultat en est le même dans les deux cas : le retour sur le moi, donc l'intensification de la vie intérieure.

Cet inlassable retour sur le moi, surtout caractéristique chez l'artiste, explique nos affirmations concernant l'inconscient acquis. C'est la force égocentrique du moi artistique qui fait que toute expérience va jusqu'au fond de l'inconscient, s'assimile aux dispositions innées, qu'elle tire de l'état latent. L'artiste revient sans cesse à l'unité originaire, cachée dans les tréfonds de son être. A. Rimbaud avait dit : « Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. » <sup>1)</sup> Plus le conflit devient aigu, plus profondément l'artiste creuse dans son moi pour y trouver un point d'appui. Cette obstination à rester plongé dans son propre moi, La Rochefoucauld l'appelle paresse : « De toutes les *passions*, celle qui est la plus inconnue à nous-mêmes, c'est la paresse ;

---

1) Cité d'après Jean Pommier, *La mystique de Baudelaire*, Paris, 1932, p. 4.

elle est la plus ardente et la plus maligne de toutes, quoique sa violence soit insensible, et que les dommages qu'elle cause soient très cachés. Si nous considérons attentivement son pouvoir, nous verrons qu'elle se rend en toutes rencontres maîtresse de nos sentiments, de nos intérêts et de nos plaisirs ; c'est la rémora qui a la force d'arrêter les plus grands vaisseaux ; c'est une bonace plus dangereuse aux plus importantes affaires que les écueils et que les plus grandes tempêtes. Le repos de la paresse est un charme secret de l'âme qui suspend soudainement les plus ardentes poursuites et les plus opiniâtres résolutions. Pour donner enfin la véritable idée de cette passion, il faut dire que la paresse est comme une béatitude de l'âme, qui la console de toutes ses pertes, et qui lui tient lieu de tous les biens. » <sup>1)</sup> Le bien suprême qu'on doit à cette « paresse » est bien l'intensification de la vie intérieure, sa variété et sa richesse.

La force d'attraction du moi a un résultat inestimable : *l'élaboration d'un monde propre*. Bien que la tendance à l'extériorisation existe toujours, la force égo-centrique dépassant la force centrifuge, l'artiste arrive à préférer au monde extérieur, un monde intérieur qui lui est propre parce qu'il est son œuvre. Son moi, avide de domination, exige un monde où *lui seul* soit le maître. Dans l'âme de l'artiste s'épanouit ainsi un contenu profond et puissant, qui à un moment donné devient menaçant pour l'équilibre psychique. Il doit être exprimé à ce moment, ce monde qui a secrètement mûri dans le silence de l'âme. *C'est sous cette forme que l'expression*

1) La Rochefoucauld, *Maximes*, 572. (*Œuvres complètes*, éd. par A. Chassang, t. II. Paris, Garnier, 1884, p. 215).



a de l'importance pour la création artistique. De l'expression ordinaire, elle en diffère profondément. La première ne fait que vider à tout moment la tension intérieure, sans lui laisser le temps de se constituer en un monde intérieur. *L'expression qui est liée à l'invention artistique est conditionnée par une tension opposée à la marche naturelle de l'expression primitive*, car ce n'est qu'en refusant de s'exprimer que le moi rentre en lui-même pour bâtir un monde propre qui ne se manifeste que lorsqu'il est prêt à déborder.

Cette forme d'expression diffère de la première parce qu'au lieu de traduire un contenu simple, elle traduit un contenu profond, mûri et créé dans l'âme même de l'artiste d'une manière toute personnelle.

Le propre de l'invention artistique et la valeur de l'œuvre d'art sont donc en fonction de la force égocentrique qui, en maîtrisant l'expression, la condense jusqu'à sa plus haute tension. Ce retour au centre du moi est à la base des créations dans tous les domaines. A. Thibaudet écrit : « ...être artiste ou romancier consiste à posséder la lampe de mineur qui permet à l'homme d'aller par delà sa conscience claire chercher les trésors obscurs de sa mémoire et de ses possibilités... Faire une œuvre d'art, créer les personnages d'un roman, c'est se sentir dans sa multiplicité profonde. » <sup>1)</sup> L'artiste revient sans cesse aux sources primitives de son inconscient, où il puise des forces toujours nouvelles, dont il construit son monde enchanteur. Il est un scaphandrier qui, des profondeurs inconnues à nos yeux, apporte des perles précieuses, inaccessibles pour l'homme commun. Mais si elles cachent de tels trésors,

---

1) A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Plon, 1922, p. 87.

ces profondeurs ténébreuses présentent aussi un grand danger. Leur mystérieuse force d'attraction tend à engloutir l'individualité humaine, ne la laissant plus s'évader dans le monde extérieur ; le créateur est souvent menacé par son propre monde. La force du moi, contraire à l'expression, est telle en ce cas, que la simple tendance naturelle ne suffit pas pour le sauver de son enlacement. Pour s'en délivrer, il lui faudrait un effort gigantesque. La force de volonté, facteur complètement négligé en ce qui concerne la création artistique, est ici en jeu. <sup>1)</sup> Si l'artiste ne réussit pas à s'échapper de ce monde fantastique, s'il perd tout à fait le contact avec le monde extérieur, il finira par s'abimer de plus en plus dans un monde étrange — le monde mystique des paranoïdes. Et ceux qui en sont arrivés là sont assez nombreux.

On pourrait cependant objecter que nous sommes en contradiction avec nos observations concernant l'inconscient acquis et qui tendraient à affirmer, qu'en général, le créateur d'art ne vit pas isolément, mais se sent attiré par le monde et la vie. En réalité, il n'y a pas de contradiction. S'il s'intéresse à la vie et en jouit pleinement, cela ne signifie pas qu'il s'y adonne tout entier. Son expérience du monde extérieur, il la concentre dans son inconscient, où elle lui servira à l'édification de son monde intérieur : *aussi grand que soit l'attrait du monde extérieur, l'appel du moi est encore plus irrésistible et tout ce que l'artiste créateur a pu acquérir de la vie, il l'utilise à la construction de son monde à lui.* Sans ce monde irréel, il n'y aurait pas d'œuvre réellement artistique. *Le créateur va dans le monde extérieur*

---

1) Nous reviendrons plus loin sur cette question.

*pour conquérir des richesses pour le monde de son moi.*

Quel peut bien être l'état d'âme de l'artiste créateur, si ce n'est celui des conflits désespérés ? *Flaubert* écrivait à Maxime du Camp : « Nous ne suivons plus les mêmes routes, nous ne naviguons plus dans la même nacelle. Que Dieu nous conduise donc où chacun demande ! Moi, je ne cherche pas le port, mais la haute mer... » <sup>1)</sup>

Les forces tendues vers l'extérieur se heurtent aux forces qui attirent vers le centre et si l'artiste créateur se sent lié irrésistiblement à son tréfonds psychique qui lui dévoile les troublants mystères de la vie, il lui faut quand même, coûte que coûte, s'arracher à ces liens pour regagner le contact avec la vie extérieure et rétablir ainsi son équilibre, ou succomber. Ce jeu de contrastes, cet *enantiodromia*, relevé par *Heraclite* avec tant de perspicacité, est le secret de la vie psychique qui atteint son point culminant dans l'âme de l'artiste créateur. Ce contraste fait naître le conflit, seul stimulant créateur. *Amiel*, un des plus fins observateurs de la vie intérieure, dit : « Cette contradiction est un avantage puisqu'elle est l'origine d'un conflit, d'un mouvement et une condition du progrès. Toute vie est une lutte intérieure, toute lutte suppose deux forces contraires, rien de réel n'est simple et ce qui pense l'être simple est ce qui en est le plus éloigné... Toute situation est un équilibre de forces ; toute vie est une lutte de forces contraires renfermées dans les limites d'un certain équilibre. » <sup>2)</sup> La vie fuit le repos, rien de vivant ne se produit qui ne soit

---

1) Cité d'après A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Plon, 1922, p. 66.

2) H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, 17 mai 1856, Publ. par Edmond Scherer, Genève 1901, p. 106.

pas l'effet de forces contraires. <sup>1)</sup> Ces forces contraires sont en lutte jusqu'à l'anéantissement, elles se heurtent ou s'harmonisent et se confondent pour renaître plus tendues ; il y a là un aspect magique de la nature qui élève et désespère en même temps.

Ce conflit intense est la source créatrice de l'artiste. Si son âme était en repos, jamais il n'entreprendrait ce chemin épineux, que nous nous proposons de développer peu à peu. L'effort destiné à apaiser les forces hostiles qui le tourmentent, ébranle tout son être et mobilise d'autres forces assoupies, qui intensifient le conflit. Il n'y a pas d'issue possible : renoncer à la résistance aux tendances primitives, signifie renoncer au plus précieux de son être, au monde du moi ; résister, c'est alimenter le conflit avec des forces nouvelles. Le conflit intérieur met l'homme en désaccord avec le monde extérieur. L'artiste fait un pas de plus : il se met en désaccord avec soi-même.

« Deux âmes hélas habitent dans ma poitrine ».

(« Zwei Seelen fühl ich ach in meiner Brust ».)

s'écrie Faust lorsqu'il sent l'unité de son moi se décomposer. Ce désaccord avec soi-même constitue l'aspect essentiel de l'âme de l'artiste.

Il y a deux catégories de conflits de l'âme : *accidentels* et *constants*. <sup>2)</sup> Ceux de la première catégorie arrivent incidentalement, ceux de la seconde catégorie résident dans la structure permanente même de notre être. Ce sont les conflits de cette dernière catégorie qui cons-

1) Une forme simple est le métabolisme qui consiste en la polarité de l'anabolisme et du catabolisme, de l'assimilation et de la désassimilation.

2) Stefan Krauss, *Der seelische Konflikt*. F. Enke, Stuttgart, 1933, p. 66.

tituent la caractéristique de l'artiste. Même ceux des conflits qui le hantent accidentellement ont leur mouvant dans les dispositions permanentes. Ces dispositions renouvellent sans cesse les conflits dans son âme et le font chercher toujours une solution qui les apaiserait. Ce mouvement continu nourrit sa spiritualité. Si le conflit en soi menace l'unité psychique, les *solutions* qu'on lui trouve relèvent du domaine de la spiritualité. C'est en ce sens que l'artiste est un être libre, car bien plus qu'avec le monde extérieur, il doit lutter contre soi-même. « L'être libre est l'être menacé au fond de lui-même. Tous les autres ne connaissent que la lutte avec la menace extérieure. L'homme seul est menacé à l'intérieur. » <sup>1)</sup>

On parle, en général, du conflit, lorsqu'il y a hostilité entre deux ou plusieurs instincts. Cependant cette opposition en elle-même n'est pas essentielle quant aux conflits de l'artiste ; *ce qui importe, c'est le fait que l'unité de son moi est menacée*. S'il dépense un effort, souvent surhumain, pour vaincre le déchaînement d'un conflit, il n'y poursuit pas le triomphe d'un instinct quelconque, mais veut uniquement maintenir *l'unité du moi*. C'est ainsi seulement que s'explique le caractère de l'unité qu'a toute œuvre d'art. Le conflit ne consiste pas seulement dans l'antagonisme entre les instincts, mais tout d'abord dans une lutte avec l'unité personnelle que les instincts révoltés tendent à détruire. Sans cette aspiration primordiale vers l'unité, tant d'efforts ne seraient pas tentés pour l'apaisement d'un conflit. S'il ne s'agissait que d'un conflit entre les instincts du créateur, l'œuvre d'art qui en surgit n'aurait qu'un

---

1) Nicolai Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin 1932, p. 143-144.



caractère accidentel, celui de l'instinct triomphant. Or, grâce à l'effort du conflit, qui tend à affermir l'unité personnelle, les œuvres du même créateur portent toutes l'empreinte spécifique de son moi, quel que soit l'instinct qui prédomine.

Chaque solution d'un conflit signifie une victoire de l'unité du moi, de sa consolidation. Voilà pourquoi si, d'une part, le conflit menace l'équilibre intérieur, d'autre part, c'est par ce conflit même que le moi s'affirme et s'enrichit. C'est aussi la raison pour laquelle « le conflit, selon son principe inhérent, n'est pas destructif, mais au contraire, il est un organon de l'autoréalisation. » <sup>1)</sup>

Les multiples conflits brisent continuellement les vieux cadres du moi ; son unité reconquise n'est plus identique à son unité antérieure, détruite par les forces ennemies, mais devient une *unité nouvelle*, enrichie et consolidée. Ainsi par les conflits sans cesse renouvelés, le moi parvient à des synthèses nouvelles, infiniment supérieures. Sur une structure biologique qui engendre les plus simples conflits, se construit peu à peu une unité structurale surbiologique, une *unité spirituelle*. La spiritualité, si difficilement conquise, se nourrit de nombreuses crises internes, inlassablement renouvelées.

Le champ, si fécond, de l'âme du créateur d'art est donc rendu productif par la tourmente des conflits profonds qui le sillonnent. Sans les chocs violents qui ébranlent l'unité de son moi et créent les désaccords avec lui-même, le créateur d'art ne serait pas un créateur d'œuvres chargées de spiritualité.

Elle est immense la force qui attire l'artiste vers la

---

1) Stefan Krauss, *Ibid.*, p. 124 et suiv., ainsi que 112.

profondeur agitée de son moi, vers cette *unité primordiale* qui tend à le retenir sous son pouvoir. Elle l'entraîne au fond de ces recoins de l'âme qui demeurent inaccessibles à la conscience. Ce chaos attractif lui donne un trouble qui menace d'étouffer toute vibration et envahir l'être tout entier. Il est saisi alors d'une angoisse qui lui donne *le souci* de l'existence menacée et le remplit d'*inquiétude*, mais qui lui fournit aussi la force de lutter désespérément pour surmonter son inquiétude. Ce que le créateur aura extériorisé avec une volonté tendue, portera l'empreinte de ce vertige que donne le vide, le non-être. Et de cette inquiétude profonde surgit le sens profond de la création issue de la fuite devant l'inconnu. Ce que *J. Lemaître* avait dit de Baudelaire, est vrai pour chaque artiste véritable : « Ce qu'on ne peut certes lui refuser, c'est d'avoir été un Inquiet. Il a eu au plus haut point... le sentiment, le souci et souvent la terreur du Mystère qui nous entoure. » <sup>1)</sup>

Dans l'œuvre d'art on cherche ordinairement ce qu'on appelle le Beau, et le Beau, à son tour, est considéré comme étant lié à tout ce qui est agréable et attrayant. C'est là peut-être la cause de ce qu'on n'a pas encore donné une définition acceptable du Beau. Or le Beau est au moins autant lié à l'inquiétude qui fait frémir le créateur devant l'inconnu de son moi. Cette inquiétude, ce souci se dégage de la définition de *Paul Valéry* : « La définition du Beau est facile : *il est ce qui désespère* » <sup>2)</sup> — ce qui exprime une vérité profonde.

La tendance de plonger dans le tréfonds du moi est une renonciation au monde extérieur au profit de son

1) Cité d'après Jean Pommier, *La mystique de Baudelaire*. Paris, Les Belles Lettres, 1932 (page du titre).

2) P. Valéry, *Lettre sur Mallarmé*. (Variété II, 1930, p. 219).

propre monde intérieur et par là, une renonciation à l'action. Il en résulte souvent un sentiment du vide, si propre à l'absence d'activité. « Le sentiment du vide est un trouble de l'action » dit M. *Pierre Janet*<sup>1)</sup>. Il est, comme le prouvent les nombreux cas pathologiques cités par M. Pierre Jannet, le signe de la décadence de l'être humain, décadence qui peut bien être néfaste. Autrement dit, ressentir le vide, sentir en soi le néant est un commencement de désagrégation. L'inquiétude qu'on en ressent est donc bien justifiée. En sentant se désagréger, l'homme est saisi d'effroi, effroi grâce auquel la volonté de vivre est éveillée en lui. Poussé par cet effroi, il va réagir — et son effort aura comme résultat une synthèse spirituelle. C'est un jeu étrange de l'âme humaine que de devoir sa spiritualisation à cette angoisse même. En plongeant en soi, l'homme triomphe de sa nature primitive. L'animal ne se replie pas sur soi-même, il ne connaît donc pas l'angoisse intérieure, il connaît seulement la peur des menaces extérieures, mais la vie spirituelle lui fait également défaut. Son appui, il le trouve dans le monde extérieur. Sans doute, cette réalité extérieure présente elle aussi bien des difficultés, elle demande de durs sacrifices, mais combien incomparable sont les difficultés de cet autre monde, du monde intérieur. On peut s'évader, à la rigueur, du monde extérieur, mais le monde intérieur, nous le portons en nous-mêmes, par conséquent il peut devenir pour nous une menace permanente. Renoncer au monde intérieur, c'est renoncer à la vie spirituelle. En s'y réfugiant on risque d'en devenir le prisonnier et de perdre le contact avec la réalité extérieure qui, pourtant, est une exigence de

---

1) Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase*, vol. II. Paris, Alcan, 1928, p. 101.

l'équilibre de la vie. Le grand secret de la création spirituelle est de vaincre son être inférieur, ce qui revient à dire, à se réfugier dans le monde de son moi, mais en même temps, avoir la force de lui résister, c'est à dire tenir compte aussi de la réalité extérieure. C'est là le secret de l'artiste.

Tout ce que le monde extérieur lui fournit et qui pourrait lui servir pour vivre, il l'emporte dans son élan égocentrique pour le dissoudre dans l'inquiétude créatrice. Pourtant, l'angoisse qu'il éprouve de perdre tout contact avec le monde extérieur et de disparaître dans l'inconnu inquiétant de son moi, lui donne assez de force pour se ressaisir et remonter à la surface. *Son élévation même s'effectue par le processus de la création.* Il crée alors une image qui est née dans son trouble intérieur et qui est le contenu de son inspiration. L'œuvre d'art est bien ce qui est ravie à son inquiétude et qu'il extériorise grâce aux moyens sensibles, fournis par le monde extérieur.

De cette confrontation des deux mondes qui font la réalité de l'artiste, jaillit l'œuvre d'art, dont le rôle est de le délivrer du trouble de sa vie psychique.

Sans cette profonde et troublante inquiétude qui remplit l'âme de l'artiste et intensifie son moi, il ne peut exister de véritable création. *Kierkegaard* dit avec raison en parlant du génie : « La première chose qu'il fait, c'est de revenir sur soi-même » <sup>1</sup>). Ainsi il devient le maître de son sort et ne se laisse point dominer par le monde extérieur. Mais cette possession de son propre destin est inévitablement liée à l'inquiétude, car la sen-

---

1) Soeren Kierkegaard, *Der Begriff der Angst*, trad. allem. de Chr. Schrempf - Jena, 1923, p. 104. Nous attirons l'attention sur cette étude concernant l'angoisse.

sation du chaos du monde intérieur lui cause un grand trouble. *Kierkgaard* dit encore : « L'angoisse peut être comparée au vertige. Celui qui ose jeter son regard au fond d'un précipice effroyable, est saisi de vertige » <sup>1)</sup>. Le créateur d'art est celui qui revient sans cesse au bord d'un abîme, qui est en buttes aux doutes et à l'hésitation. L'inquiétude lui vient surtout de l'incertitude qui y règne.

La réalité extérieure est une réalité précise et certaine, où l'on se sent à l'aise. Par contre, le monde intérieur effraye par son imprécision, par son inconsistance et fait naître le doute. De cette incertitude, qui le rend variable et inconstant, l'artiste cherche une issue, une évocation en un monde supérieur, qui est pour lui l'idéal, créé par lui. Dans son journal, si instructif, *Amiel* écrit : « Ma mobilité en apparence inconstante, n'est donc au fond qu'une recherche, une espérance, un désir et un souci : c'est la maladie de l'idéal ». <sup>2)</sup> La vision de cet idéal n'est possible que dans les profondeurs de son moi. Une fois évadé de son moi et élevé à ces hauteurs dont il rêve, l'artiste retourne sans cesse vers ce monde troublant, qui de son idéal même lui renouvelle l'ardent désir. Ce retour inlassable est un renouvellement de son moi et un renouvellement de son idéal.

Sans doute, on peut fort bien concevoir l'évasion du monde extérieur comme une preuve de lacheté, un signe de faiblesse. Et il faut d'ailleurs convenir que souvent il en est ainsi, mais ce n'est pas le cas de l'artiste. Se renfermer en soi-même, en ignorant complètement toute autre réalité, et s'envelopper d'une apathie somnolente,

---

1) *Kierkgaard Ibid.* p. 56-57.

2) H. F. Amiel *Fragments d'un journal intime* (21 juillet 1856) - publ. par Edmond Scherer, Genève 1901, p. III.



c'est assurément une faiblesse. Mais se hasarder dans un monde où vous guette l'angoisse de l'inconnu, en endurant ensuite l'effort pénible pour s'en délivrer et incarner toute cette angoisse, dans une création concrète, voilà bien un acte d'héroïsme. Cette action est semblable à celle du scaphandrier, qui ne craint pas le fond de la mer pour cueillir des trésors enfouis. Ces trésors gisent bien profondément, ils ne sont pas dispersés au hasard, à la surface. La caractéristique du tréfonds créateur de l'esprit, est le conflit entre l'extérieur et l'intérieur, conflit qui fait naître l'angoisse. Par là l'homme s'élève au-dessus de sa nature primitive. « L'angoisse est l'expression de la perfection de la nature humaine » dit Kierkegaard <sup>1)</sup> — « encore ne faut-il pas l'entendre dans le sens comme les gens le comprennent généralement, en rapportant l'angoisse au monde extérieur... C'est dans le sens que l'homme lui-même crée son angoisse ». <sup>2)</sup>.

Nous avons cité ces quelques passages de Kierkegaard, car personne comme lui peut-être, n'a saisi la portée de l'angoisse pour la vie spirituelle. Mais répétons-le, il faut donner à ce phénomène psychique son sens véritable. Non, il ne s'agit pas de l'angoisse provoquée par les circonstances extérieures, mais de cette inquiétude, due aux profondeurs propres de la vie psychique qui font naître dans la conscience les pensées les plus inattendues.

Evidemment, il ne suffit pas de se réfugier en soi-même pour devenir un créateur, pour cette simple raison que la profondeur où réside l'inquiétude devant l'exis-

---

1) S. Kierkegaard, *Ibid.*, p. 68.

2) Idem, *Ibid.* p. 156.

tence, n'est pas facile à atteindre par tout le monde. L'homme ordinaire, même en plongeant dans sa vie intérieure, reste à la surface et son isolement se réduit à une simple inactivité, à une paresse, qui ne furent jamais vraiment des forces créatrices. L'inquiétude créatrice se trouve bien plus profondément et est seule accessible à celui qui peut retrouver les sources originaires de l'impulsion vitale, le germe le plus secret de notre être. L'artiste possède cette qualité par excellence. Plus il s'approche de l'unité originaire, plus intense est l'inquiétude féconde qui le saisit, et plus profond est aussi le sens qu'il va communiquer à son œuvre. C'est ainsi qu'on peut seulement s'expliquer la raison pour laquelle les grands artistes ont été sans exception des grands inquiets. *Goethe* avait déclaré que le meilleur de l'homme est son effroi (*das Schaudern*), son frémissement devant l'inconnu infini. Il y trouve le tremplin de ce qui est passager à ce qui est éternel, de l'humain au divin <sup>1)</sup>. La surface de notre conscience est changeante, ce n'est que le noyau originaire de nous-mêmes qui est permanent. Ce noyau doit être communiqué à l'œuvre d'art, il en fait sa valeur. *Freud* affirme que l'œuvre d'art est le fruit de la faiblesse de l'artiste; « n'étant point capable de conquérir en réalité la puissance, l'honneur, l'amour des femmes, il se les fait conquérir par le produit de son imagination... il s'attire leur reconnaissance et leur admiration et a finalement conquis par sa fantaisie ce qui auparavant n'avait existé que dans sa fantaisie: honneurs, puissance et amour des femmes »<sup>2)</sup>

1) Ki. Bojunga, *Gärung und Klassik* (*Der Leuchter*, éd. H. Keyserling, vol. IV. Darmstadt, 1923, p. 195).

2) S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, Paris, Payot 1922, p. 392.

Naguère cette explication semblait suggestive, aujourd'hui elle paraît banale et simpliste. Le fait de satisfaire certaines ambitions personnelles, n'éclaire encore rien sur la valeur de l'œuvre d'art. Que l'artiste conquiert ainsi par ses créations les honneurs et la gloire, c'est certain, mais cela ne nous dit pas encore pourquoi une œuvre nous plaît plutôt qu'une autre. Le problème est là justement : quelle condition une œuvre d'art doit-elle remplir pour qu'elle soit d'une haute valeur artistique et soit par là digne de gloire ? Car chaque faiseur de vers ou manœuvre du pinceau, n'arrive pas à produire une œuvre de valeur, tout avide soit-il d'honneurs ou d'amour des femmes. La force de la pénétration de son œuvre dépend avant tout de la profondeur d'où jailli son inspiration.

L'étendue du tréfonds de l'artiste créateur est immense. L'artiste ne fait que soupçonner sa profondeur, mais il ne pourrait jamais l'exploiter jusqu'au fond. C'est précisément ce doute, ce manque de précision qui le fait frémir devant sa propre vie intérieure, mais qui, en même temps, fait naître en lui le désir de connaître les mystères qui s'y cachent. La supériorité de son être consiste précisément à soupçonner la profondeur qui est en lui et de savoir qu'il ne peut pas la pénétrer complètement. C'est en ce sens qu'il faut interpréter la remarque de *Slowatzky* : « Etre, c'est la sensation de ce qu'on ne peut être ».

La vie, et surtout la vie de l'artiste, est une existence antinomique. Le conflit entre ce qui tend à s'extérioriser et ce qui s'y oppose à l'intérieur de son être, puis l'inquiétude provoquée par cet état intérieur qui fait de nouveau naître le besoin de s'extérioriser, cette

fois sous une forme spirituelle, en un mot, le conflit entre le monde biologique et l'idéal surbiologique, voilà le contenu de sa vie. Cette antinomie, il est vrai, peut mener au désespoir, mais un désespoir qui est la source même du Beau, comme le dit Paul Valéry. Si on nous objecte qu'à côté des artistes à l'âme tourmentée, il y en a eu tant de « calmes », nous ne croyons pas que l'objection soit bien fondée. Il n'y a pas d'artiste sans conflit, car seul le conflit donne naissance à l'esprit <sup>1)</sup>. Il s'agit seulement des formes variées du conflit, qui peut être plus ou moins lent ou véhément, ce que nous aurons l'occasion de discuter lorsque nous traiterons des différents types dans la création artistique.

De ce que nous venons de dire du conflit et de l'inquiétude qu'il fait naître, il ressort qu'ils ont un caractère préparatoire. Ils préparent une certaine action <sup>2)</sup>. Cette action consiste à faire parvenir à la conscience ce qui est au fond de la vie intérieure. L'extériorisation, sous cette forme, demande souvent des grands efforts — l'inspiration devient à ce moment un acte de volonté. L'œuvre d'art la plus profonde vient des plus grandes profondeurs. Et comme pour arriver à sa réalisation concrète il faut faire des efforts, d'autant plus grands, qu'on a plus profondément pénétré en soi-même, on comprend que les œuvres de haute valeur artistique sont

---

1) Voir aussi N. Hartmann, *Das Problem des Geistigen Seins*, Berlin, 1933, p. 139.

2) Au point de vue pathologique, la remarque de Pierre Janet est intéressante : « L'inquiétude est un phénomène complexe, et comprend en premier lieu une excitation à l'action exagérée... l'inquiet sent qu'il faut faire quelque chose pour sortir de son état, il ne sait pas trop quoi, et il ne peut pas rester cinq minutes en place. » (*Les obsessions et la psychasthénie*, vol. I, Paris, Alcan, 1903, p. 302). Quant au rôle préparatoire du conflit, voir aussi Stefan Krauss, *Der seelische Konflikt*, Stuttgart, Enke, 1933, p. 92-93.

dues, plus fréquemment que l'on est disposé à le croire, à un effort de la volonté ; ce que ordinairement on nomme inspiration — mot quasi-magique qui prétend tout expliquer — consiste souvent, comme nous allons le voir, en d'indicibles efforts. Pour le moment, nous nous bornons à souligner ce que nous avons maintes fois répété : le germe créateur de l'œuvre d'art est un conflit profond, durable et continu, conflit qui fait naître l'inquiétude. L'œuvre d'art est, selon un mot de *Paul Valéry* adressé aux peintres graveurs, « un enfant de votre patiente impatience » <sup>1)</sup>. Par cette impatience, la vie intérieure de l'artiste se rapproche de l'ardeur de la puberté. C'est à elle que pensait *Goethe* lorsqu'il disait que le poète a une éternelle puberté. Lui même en a donné la meilleure preuve. Il y avait dans sa vie des époques où il était sobre et froid, mais c'est justement dans ces époques qu'il a peu produit au point de vue artistique. Ces plus puissantes créations datent des époques pleines d'agitation inquiète, quand, comme il disait, il revivait sa puberté <sup>2)</sup>. C'est pour la même raison que les artistes sont comparés aux enfants. Même une personnalité aussi sobre, que le poète-philosophe roumain *Lucian Blaga*, déclare : « Mon enfance fut honteusement longue. Je crois que même aujourd'hui elle n'est pas finie » <sup>3)</sup>.

Il nous reste maintenant à suivre les étapes du conflit qui, s'étant emparé de l'artiste, le conduit à la création de l'œuvre d'art, où ce conflit trouve son expression.

---

1) *Paul Valéry, Discours aux peintres graveurs, (Les Nouvelles Littéraires, 6 janvier 1934).*

2) Cette idée est développée plus longuement dans mon étude *Goethe*, Cluj, 1932 (en roumain), chapitre *Le démoniaque dans la vie de Goethe*.

3) Dans une lettre personnelle.



## CHAPITRE III.

### L'ORDRE CRÉATEUR

Le conflit créateur, exposé dans le chapitre précédent, est la source des phénomènes psychiques supérieures qui dépassent les phénomènes biologiques inférieurs. Il est la source des créations spirituelles. Mais nous précisons : il n'est que leur *source*. Le sourd conflit qui se débat au fond de l'âme n'est pas encore spiritualité, *mais peut le devenir* dans certaines conditions. Il est une source qui doit être captée.

La caractéristique essentielle de l'âme tourmentée par les conflits, est un état chaotique. Des forces hostiles s'y heurtent violemment et tendent à désagréger l'unité de l'âme. Dans ce chaos, plein d'incertitude, un désir profond de trouver un point d'appui qui donne le repos, saisit l'âme. L'âme sent le besoin d'introduire un *ordre* dans ses impulsions chaotiques pour apaiser son inquiétude. Le chaos est obscurité et doute, l'ordre est clarté et certitude. Le chaos est désagrégation, l'ordre est unité. C'est ce qu'a observé *Amiel* avec beaucoup de finesse : « Mais il n'y a de paix que dans l'ordre. Est-tu dans l'ordre ? Hélas, non ! Ta nature infixable et inquiète te tourmentera donc jusqu'à la fin. » <sup>1)</sup> Dans l'âme désordonnée, dominant l'incertitude et le caprice qui ne peuvent pas mener à une création consistante. L'homme

---

1) H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime* (22 juillet 1870) publié par Bernard, Paris-Genève p. 190.

cherche toujours des points fixes qui lui donnent le repos et la consolation. Il les trouve dans l'ordre <sup>1)</sup>).

La même chose se passe dans l'âme humaine. L'artiste qui est surtout tourmenté par le courant chaotique de son âme, se sent impérieusement porté vers une forme ordonnée. « Car rien n'est poétique, car rien n'est esthétique qui ne vise d'abord une forme... Il est avant tout organisation de nos richesses affectives et orientation de ces richesses vers leur expression : une sorte de musique de l'âme orientée vers la formule verbale ou vers les schèmes qui la préparent. » <sup>2)</sup> L'artiste ne peut surmonter son inquiétude et son angoisse, qu'en trouvant son équilibre. L'état chaotique représente ce qui est éphémère, l'ordre seul peut assurer la durabilité.

Le conflit créateur, qui est le stimulant du monde surbiologique, doit donc être capté sous une forme ordonnée. On ne peut pas concevoir de création dans n'importe quel domaine sans la force synthétique de l'ordre. « C'est peut-être pour l'intelligence abstraite le miracle des miracles qu'il puisse exister de l'ordre... C'est là sans doute le sens du mythe selon lequel le chaos régna, jusqu'à ce que Dieu intervint. » <sup>3)</sup>

---

1) L'ordre caractérise le dynamisme de l'univers entier. *Leibnitz* dit : « dum Deus calculat, fit mundus ». Et chez *Nicomache de Gerasse* on trouve ces mots suggestifs : « Mais comme le tout était une multitude illimitée... il fallait un ordre... or, c'est dans la Décade que préexistait un équilibre naturel entre l'ensemble et ses éléments... c'est pourquoi de par sa Raison le Dieu ordonnateur se servit de la décade comme d'un canon pour le tout... et c'est pourquoi les choses du ciel et de la terre ont pour les ensembles et les parties leurs rapports de concordance basés sur elle et ordonnés d'après elle. » (Cité d'après Matila Ghyka, *Le nombre d'or* - vol. I, 2<sup>e</sup> éd. Gallimard, Paris, 1931, p. 36.)

2) H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927, p. 99 - 100.

3) H. Keyserling, *Méditations sud-américaines*, trad. A. Beguin, Paris, Stock 1932, p. 206.

La tendance vers l'ordre est profondément enracinée dans tous les domaines de la vie. Nous avons maintes fois souligné, en parlant des expressions élémentaires, que celles-ci tendent toujours vers un certain ordre. Les procès organiques, eux aussi, se déploient suivant un ordre parfait. Les battements du cœur et la fonction de la respiration sont les plus parfaites incarnations de la régularité. La forme extérieure de notre corps présente également des tendances à une certaine symétrie, ce qui est vrai aussi pour le corps des animaux et pour les plantes. Jusqu'aux animaux inférieurs on peut observer une tendance prononcée vers la forme symétrique, donc vers l'ordre. Dans les études biologiques, on en trouve de nombreux exemples. On sait que les êtres unicellulaires agissent avec leur corps entier. Si un tel être est touché en un certain point, il retire la partie touchée de son corps, mais exécute en même temps une série de mouvements complémentaires afin de rétablir la symétrie troublée. En un mot, la vie tend à se manifester partout dans des formes symétriques, avec régularité et ordre. <sup>1)</sup>

La vie psychique a la même tendance vers l'ordre. Mais en quoi consiste cet ordre ? Brièvement, il consiste en la *subordination des parties à un tout*. Dans la vie psychique, nous avons aussi un système de gravitation qui *centralise* les différents procès et leur donne

---

1) Mais cette tendance vers l'ordre, nous la trouvons aussi au delà des domaines des êtres vivants : on admire, par exemple, la symétrie merveilleuse des cristaux et quel mouvement peut dépasser en régularité celui des corps célestes ? L'eau des mers oscille suivant un rythme régulier entre le flux et le reflux, et les saisons se succèdent depuis des milliers d'années avec une étonnante régularité. La tendance vers l'ordre est donc une tendance cosmique. (Voir Herbert Spencer, *Les premiers principes*. Trad. par M. E. Cazelles, Paris. Baillière, 1871 p. 269 et suiv.

un *axe unitaire*. Une vie psychique équilibrée n'est possible qu'à cette condition. Elle fuit, par son essence même, le désordre, car toute orientation psychique exige un éclaircissement et un équilibre de toutes nos fonctions.

La tendance vers un axe unitaire de la vie psychique, *Kant* l'appelait *finalité interne*. Celle-ci consiste dans la domination d'un tout sur ses parties : les aspects partiels de la vie psychique acquièrent leur sens en fonction de l'aspect *total* dont ils font partie ; l'ensemble domine les parties. <sup>1)</sup> Il semble qu'en réalité, dans la vie psychique, il n'existe même pas des éléments, mais uniquement des synthèses, c'est-à-dire des processus totalitaires. Déjà, *Leibniz* a annoncé, par une intuition géniale, que la sensation, considérée comme élément simple, n'est en réalité qu'une synthèse des facteurs psychiques cachés. Plus tard, *Wundt* a démontré que toute la vie psychique est dans une continuelle synthèse créatrice. <sup>2)</sup> Et aujourd'hui, un des aspects les plus recherchés de la psychologie, est le problème de la *forme*, de la *totalité*, de la *structure*, de la *configuration*, qui signifient toutes plus ou moins la même chose, et démontrent le primat du tout sur les parties, donc la tendance à la synthèse, à l'ordre, qui domine la vie psychique. <sup>3)</sup>

---

1) Voir à cet égard aussi Ch. Lalo, *Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration*. (*Journal de psychologie*, 1926, p. 11 et suivantes).

2) W. Wundt, *Grundriss der Psychologie*. Leipzig, 1920.

3) A cet égard l'auteur a publié aussi une étude sous le titre *Les débuts de la psychologie de la configuration* dans le volume *La psychologie de la configuration* publié par l'Institut de Psychologie de l'Université de Cluj. (Le terme de configuration est pris ici dans le sens de la forme.)

La vie psychique a donc, elle aussi, un système de gravitation, une tendance vers la régularité qui caractérise le dynamisme cosmique tout entier. Il est donc naturel que l'âme de l'artiste soit dominée par la même loi. Bien plus, d'après quelques auteurs, le rythme exprimé dans une œuvre d'art a une certaine ressemblance avec le rythme cosmique. Nous signalons ici les recherches de *Victor Goldschmidt*, qui cherche à démontrer que le rythme inhérent aux œuvres musicales, transcrites en termes mathématiques, se rapproche de manière étonnante des rapports mathématiques caractéristiques des mouvements des corps célestes et il s'en rapproche d'autant plus que l'œuvre est d'une plus haute valeur. Il se rapproche aussi d'autres rapports entre les phénomènes de la nature, comme ceux qui existent entre les éléments chimiques. <sup>1)</sup> Sans insister sur ces données intéressantes, nous voulons signaler seulement que l'artiste tend tout naturellement à équilibrer la tension de son âme dans un certain ordre. Toutefois, il y a une différence fondamentale entre l'artiste créateur et les autres exemples d'ordre, cités plus haut. La symétrie des cristaux, ou des corps humains ou animaux, le rythme des expressions variées et des procès organiques, ont un ordre qui s'accomplit presque mécaniquement, sans un effort spécial. De même, pour les phénomènes psychiques ordinaires : la sensation, ou tout autre phénomène plus compliqué, tend vers une forme structurale en vertu d'une détermination inhérente,

---

1) Victor Goldschmidt, *Harmonie und Komplikation*, Berlin 1901, Nous citons ces données d'après H. Keyserling *Erfindung und Form*, paru dans *Der Leuchter*, vol. VII, Darmstadt 1926, p. 154.



sans que soit nécessaire un effort spécial. Or, l'artiste dépasse ces aspects élémentaires. Le bouleversement causé par les conflits qui se heurtent en lui, est si intense, qu'il lui faut un effort immense pour ordonner sa vie intérieure. Une lutte cruelle s'engage dans son âme et il ne pourra produire une œuvre d'art qu'autant qu'il sera capable de vaincre ses tourments. Son œuvre sera le fruit de ses efforts, nous devons bien le souligner. *Ainsi que l'expression de l'artiste n'est point identique à la simple expression des nécessités biologiques, sa tendance vers l'ordre a un caractère supérieur.* A la différence des expressions simples, le contenu exprimé par l'artiste est un contenu spiritualisé par le conflit, et l'ordre qu'il réalise est, lui aussi, un ordre supérieur, *créé par l'effort*, un ordre spirituel. Et dans la création de cet ordre qui n'est autre chose qu'un schéma du contenu artistique, le rôle principal est joué également par l'égoïsme de l'artiste. De même qu'il réprime ses expressions inférieures, par son égoïsme, il ne se contente pas d'un ordre élémentaire inhérent aux choses, mais cherche à créer un ordre à *lui*, par ses propres moyens. Ainsi, nous l'avons déjà dit, il s'écarte de ce qui est *donné*, de ce qui se déploie de soi-même, et il lui oppose ses propres efforts. Il veut ordonner en fonction de son moi ; c'est ainsi seulement qu'il devient lui-même un créateur et se sent maître de son monde intérieur.

Il en résulte qu'ainsi qu'il y a des expressions inférieures, biologiques, et des expressions supérieures, spirituelles, il y a également un ordre inférieur et un ordre supérieur. Dans le premier domine le mécanisme, dans le second l'invention et la vie. Dans ce sens, *M. Pierre Janet* avait depuis longtemps fait une distinction entre

la synthèse et l'automatisme. <sup>1)</sup> La synthèse est la caractéristique de la vie psychique supérieure, l'automatisme de la vie psychique inférieure. La synthèse crée, l'automatisme *désagrège*.

Lorsqu'il est question donc d'ordre dans la vie psychique, le problème n'est nullement simple. Il s'agit, avant tout, de savoir de quel ordre il est question, de l'ordre *créateur* ou de l'ordre *automatique*. Car les dégénérés, eux aussi, obéissent à un certain ordre. M. Dumas dit : « Quand on écoute, sans être vu, un maniaque en état d'excitation légère, on constate souvent que son agitation, sa verve, se soumettent d'elles-mêmes à des rythmes très simples, avec des retours qui ressemblent à des refrains, des assonnances et même des rimes. » <sup>2)</sup> Il y a là un ordre automatique, étroitement lié aux aspects élémentaires de la vie, et que ce soit un ordre de désagrégation, la preuve en est qu'il domine dans les cas pathologiques. Cet ordre n'est pas difficile à réaliser, il suffit de se laisser aller au gré de sa nature inférieure. Mais il va de soi, qu'ainsi que nous ne pouvons nous soustraire définitivement à nos tendances primitives, de même, nous utilisons constamment les schèmes de ces automatismes. « Nous tirons d'un vieux fond humain de schèmes les schèmes mimiques dont nous nous servons, comme nous empruntons nos mots à la langue parlée dans laquelle nous avons appris à penser et nous empruntons... tel arrangement plutôt que tel autre... » <sup>3)</sup> Nous nous en servons, car nous les avons *tout prêts* et leur usage n'exige aucun

---

1) Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique*, Paris, Alcan 1889.

2) G. Dumas, *Nouveau Traité de Psychologie*, vol. III, Paris, Alcan 1933 p. 354.

3) G. Dumas, *Ibid.*, p. 323.

effort. Pourtant, en nous laissant aller au gré de ces schèmes seulement, nous renonçons à toute vie supérieure. *L'ordre automatique détruit la spiritualité*, car il se sert de schèmes tout faits qui ne demandent aucun effort individuel. *L'ordre spirituel est, par contre, un ordre créé*, qui ne consiste pas à adopter simplement des automatismes, mais qui est le fruit de considérables efforts pour capter le conflit agissant dans les profondeurs de l'âme. Cet ordre résulte du besoin d'élucider le sens secret de ce conflit. Le but n'est pas ici l'ordre en lui-même, mais l'éclaircissement, et par là, l'apaisement du conflit. L'ordre en soi est automatisme, donc désagrégation. Or, l'artiste est préoccupé d'un *ordre vivant* qui soit à même de synthétiser le contenu dû à ces conflits. Pour cela, il n'adopte pas simplement des schèmes, mais se crée un ordre à lui, plein de vie à la suite des efforts faits pour le conquérir. Ce n'est pas la forme extérieure de l'ordre qui l'intéresse, mais bien la tension intérieure captée par cette force créatrice. Victor Hugo avait déjà fait une remarque intéressante en ce qui concerne la distinction entre l'ordre et la *régularité*, le premier correspondant à l'ordre créateur, le second à l'ordre automatique. « Il faut se garder de confondre l'ordre avec la régularité. La régularité ne s'attache qu'à la forme extérieure, l'ordre résulte du fond même des choses, de la disposition intelligente des éléments intimes d'un sujet. La régularité est une combinaison matérielle et purement humaine. L'ordre est pour ainsi dire divin. Ces deux qualités si diverses dans leur essence, marchent fréquemment l'une sans l'autre. Une cathédrale gothique présente un ordre admirable dans sa naïve irrégularité. Nos édifices français modernes auxquels on a si gauchement appliqué l'architecture grec-

que ou romaine, n'offrent qu'un désordre régulier. Un homme ordinaire pourra toujours faire un ouvrage régulier, il n'y a que les grands esprits qui sachent ordonner une composition. Le créateur, qui voit de haut, ordonne ; l'imitateur qui regarde de près, régularise. Le premier procède selon la loi de sa nature, le dernier suivant les règles de son école. L'art est une inspiration pour l'un, il n'est qu'une science pour l'autre. En deux mots, la régularité est le goût de la médiocrité, l'ordre est le goût du génie. » <sup>1)</sup>

L'ordre, ayant trait à la création artistique, doit être envisagé comme un *moyen de captation* et non pas comme une fin en soi. Il est vivant et créateur, tant qu'il est animé par la tension créée par les conflits. Mais dès qu'il acquiert un rôle prépondérant, dès qu'il est poursuivi comme une fin en soi, il devient un schème mort qui tue l'esprit. Pour nous servir d'une jolie comparaison, citons *Jaspers* qui dit que, ainsi que la plante, pour pouvoir persister, doit absolument se former dans son tronc un squelette ligneux, l'âme a besoin d'un cer-

1) Victor Hugo, *Odes et Ballades*, Préface. Paris, Eugène Renduel, 1838, p. XXXVIII. A cet égard, nous rappelons que certains esthéticiens contemporains, parmi lesquels nous indiquons surtout mes compatriotes Matila Ghyka et Pius Servien, voudraient expliquer le phénomène esthétique par le problème de l'ordre. Nous avons pourtant l'impression qu'on confond l'ordre créateur avec l'ordre automatique. Les schèmes qu'on a pu dégager d'une œuvre d'art et qu'on peut exprimer numériquement, nous semblent être justement ce qui est la mort d'une œuvre. M. Ghyka donne de nombreux exemples d'œuvres architecturales qu'il a réussi à décomposer en leur schème géométrique, mais ce sont précisément ses exemples à lui qui nous montrent que les œuvres architecturales, vraiment de valeur, dépassent les schèmes qu'on voudrait dessiner et c'est précisément ce qui leur donne la vie et fait leur charme. Un exemple typique en est le temple grec où la ligne, droite en apparence, est en réalité une ligne courbe. L'ordre en soi ne peut rien nous révéler du secret de l'œuvre d'art, car il n'est pas une fin, mais un *moyen* de capter le conflit de l'âme, qui toutefois reste toujours en tension, forçant et dépassant les schèmes rigides.

tain ordre. Mais ainsi que la plante, dont le squelette ligneux arrive à dominer, est une plante rigide, l'âme, si on la réduit à l'ordre automatique, devient quelque chose de ligneux et sans vie. <sup>1)</sup>

Grâce à l'ordre créateur, l'âme se cristallise et acquiert un sens plus clair. Il ne faut pas oublier que ce processus ordonnateur est le résultat de l'effort fait pour apaiser le conflit intérieur. L'artiste tend à extérioriser le conflit qui le remplit d'inquiétude, mais cela n'est guère possible que si l'artiste réussit à le canaliser sous une forme vivante. Il s'impose donc une *contrainte*. Et toutefois, malgré cette contrainte, il a un sentiment profond de *liberté*. Les formes qu'il s'impose, il ne les sent pas comme un joug tyrannique, car il les a conquises par l'effort propre, il les a désirées. Plus son effort pour s'imposer une forme est grand, plus il sent que c'est *lui* qui est la cause déterminante de son action. De cet effort naît le plus profond sentiment de liberté. Avec beaucoup de justesse s'exprime Paul Valéry : « La plus grande liberté naît de la plus grande rigueur. » <sup>2)</sup> Ce n'est qu'en leur trouvant une forme ordonnée que l'artiste peut exprimer ses tourments, donc s'en délivrer ; en se contraignant, il se libère — car pour lui, il n'existe pas de liberté sans contrainte.

C'est par la force libératrice de la forme que l'artiste apaise son âme. Mais l'apaisement qu'il trouve est bien loin du repos, c'est une paix pleine de tension qui ne cesse d'exciter. Il s'agit, en effet, d'un ordre vivant, qui doit être conquis et maintenu à chaque instant par l'effort. Cette paix est une paix de l'effort. « Hélas

1) K. Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin, Springer, 1925, p. 75.

2) Paul Valéry, *Eupalinos*, Paris, Gallimard, p. 189.



oui ! la paix même est une lutte, ou plutôt c'est la lutte, c'est l'activité qui est la loi. Nous ne trouvons de repos que dans l'effort, comme la flamme ne trouve d'existence que dans la combustion », dit *Amiel*. <sup>1)</sup>

Par l'ordre créateur donc, le conflit de l'artiste, producteur d'inquiétude et de doute, est élaboré et schématisé et par l'effort de cette élaboration et à la suite de la schématisation, il aboutira à l'inspiration.

---

1) H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, 6 Apr. 1851, publ. par Edmond Scherer, Genève 1901, p. 24.

## CHAPITRE IV.

### L'ÉQUILIBRE CRÉATEUR

Intimement lié aux problèmes de l'ordre, se pose le problème de l'équilibre dans la création artistique. Créer un ordre, c'est établir un équilibre. Lorsque, par conséquent, l'artiste réussit par ses efforts à capter ses aspirations intérieures dans un certain ordre, il ne fait au fond qu'équilibrer son âme déséquilibrée par les conflits profonds qui bouleversent son être.

Par la voie de ses efforts, l'artiste parvient du déséquilibre à l'équilibre. Au cas où il ne réussit pas à synthétiser le conflit dans un ordre, son âme reste déséquilibrée, et dès lors, il est menacé de tomber dans un état pathologique. Le problème pathologique est bien celui de l'équilibre psychique ; la création artistique, comme nous l'avons vu, dépend du pouvoir d'équilibrer le conflit de l'âme, il est donc évident qu'en rapport avec ce dernier, s'impose un examen critique du problème pathologique. D'ailleurs, ce problème sous le nom de problème du génie et de la folie, a été très souvent posé par les psychiatres et psychopathologues et on a fait beaucoup de bruit à ce sujet, ce qui a toujours suscité le mécontentement des esthéticiens. Il faut reconnaître que le problème a été souvent traité superficiellement ; on lui trouvait à la légère cette solution simpliste que le génie est purement et simplement une folie.

En ce qui nous concerne, nous devons reconnaître

que n'ayant pas la compétence d'un psychiatre, nous n'avons pas la prétention d'élucider définitivement ce problème. Notre intention n'est pas non plus d'entamer des discussions psycho-pathologiques qui seraient déplacées en ce lieu. Mais, le problème de l'équilibre psychique, *sans lequel la compréhension du dynamisme artistique de la création n'est guère possible*, nous apparaît naturellement, comme une conséquence logique des chapitres précédents, et nous traiterons donc le problème pathologique dans la mesure où il pourra contribuer à l'éclaircissement de notre problème. Nous nous servirons de quelques considérations d'ordre pathologique pour en tirer des conclusions d'ordre esthétique. Sans doute, nous ne pouvons pas oublier qu'en général, les esthéticiens sont les ennemis acharnés de l'immixtion des données pathologiques dans le domaine de l'art. La faute en est en partie aux médecins, qui avec trop de légèreté ont identifié le génie à la folie. Il faut bien donner raison à M. Thibaudet lorsqu'il dit : « Il existe toute une littérature médicale sur la nature des écrivains et des artistes, elle est d'une misère lamentable et le seul nom du docteur placé sur un livre de ce genre, nous met en fuite (parfois injustement) et nous fait invoquer le secours de Molière. » <sup>1)</sup> Et M. René Doumic a également raison de dire : « Entre plusieurs manières d'obscurcir les questions de littérature, celle que l'on peut citer d'abord comme étant en possession d'y accumuler le plus de nuages, c'est l'introduction dans la critique littéraire des dernières modes médicales. » <sup>2)</sup> Mais

1) A. Thibaudet, *Psychanalyse et critique*. (Nouvelle Revue Française, 1<sup>er</sup> avril 1921).

2) Cité d'après Docteur Cabanès, *Grands névropathes. Malades immortels*. Paris Albin Michel, 1930, p. 6.

il n'est pas moins vrai que l'esthéticien a tort, lui aussi, de négliger tout à fait les données pathologiques. Nous tâcherons d'utiliser donc ces données en nous référant autant que possible aux faits précis ; de leur interprétation nous tâcherons de tirer des conclusions qui peuvent nous être utiles.

De nos jours, le problème du rapport entre le génie et la folie est particulièrement lié au nom de *Lombroso*. <sup>1)</sup> Il a réduit le génie à la catégorie des déments. Mais le problème a été soulevé avant lui, en France, par *L. E. Lélut*. <sup>2)</sup> Son continuateur plus marquant est en France *J. Moreau de Tours* <sup>3)</sup>, en Allemagne *Möbius* <sup>4)</sup>. Au fond tous ces auteurs n'ont fait que reprendre un problème connu dès l'antiquité. *Démocrite* avait soutenu qu'on ne peut pas imaginer un poète sans quelque folie divine. Et *Platon* : « Si en effet il était vrai, sans restriction que le délire est un mal, ce serait bien parler. Mais le fait est que, parmi nos biens, les plus grands sont ceux qui nous viennent par l'intermédiaire d'un délire, dont à coup sûr nous dote un don divin. On le voit, en effet : la prophétesse de Delphes, les prêtresses de Dodone, c'est dans leur délire qu'elles ont été pour la Grèce les ouvrières de nombre de bienfaits évidents, tant d'ordre privé que d'ordre public, tandis que, quand elles étaient dans leur bon sens, leur action se réduisait à peu de chose, ou même à rien. » <sup>5)</sup>

Nous trouvons également la même affirmation chez *Aristote*, *Senèque* et *Horace*. Dans l'antiquité, il y avait

1) C. Lombroso, *L'homme de génie*, Paris, Alcan, 1889.

2) L. F. Lélut, *Le Démon du Socrate*, Paris, 1836.

3) J. Moreau de Tours, *Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris, Masson, 1859.

4) Spécialement dans sa monographie sur Goethe.

5) Platon, *Phèdre*, Trad. Léon Robin, *Œuvres complètes*, t. IV, 3, Paris, « Les Belles Lettres », 1933, p. 243.

une conviction générale que les grandes idées venaient dans un état de démente. C'est ce qu'on croyait aussi des prédictions de la Pythia de Delphe. En dehors de cela, chez les peuples primitifs, ceux qui ont l'âme déséquilibrée, jouissent d'une grande estime ; ils sont considérés comme des êtres supérieurs qui sont en contact direct avec la divinité.

D'une époque plus rapprochée, nous citerons un passage de *Diderot* : « ...Je conjecture que ces hommes, d'un tempérament sobre et mélancolique, ne devaient cette pénétration extraordinaire et presque divine qu'on leur remarquait par intervalles et qui les conduisait à des idées tantôt folles, tantôt sublimes, qu'à quelques dérangements périodiques de la machine. Ils se croyaient alors inspirés et ils étaient fous... ils imaginaient que c'était la Divinité qui descendait, qui les visitait, qui les travaillait... *Oh ! que le génie et la folie se touchent de près !* On les enferme et on les enchaîne, ou on leur élève des statues. » <sup>1)</sup> *Gæthe, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche*, ont fait le même rapprochement. <sup>2)</sup>

Evidemment, la thèse qui identifie le génie à la folie, a suscité des opinions tout à fait contraires, celle de *Dilthey*, par exemple : « Le génie n'est pas un phénomène pathologique, mais l'homme sain et parfait. » <sup>3)</sup> Il n'en reste pas moins vrai qu'il existe des données précises pour témoigner qu'un grand nombre

1) Lombroso, *ibid*, p. 3.

2) On trouve de nombreuses indications historiques chez Lombroso, *L'homme de génie*, Paris, 1889, W. Dilthey, *Die dichterische Einbildungskraft und der Wahnsinn*, Gesammelte Schriften vol. 6, Lange-Eichbaum, *Génie, Irrsinn und Ruhm*, E. Kretschmer, *Geniale Menschen*, H. Prinzhorn, *Der Künstlerische Gestaltungsorgan in psychiatrischer Beleuchtung*, Zeitschrift für Aesthetik, vol. XIX ; E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*.

3) W. Dilthey, *ibid*, p. 101.



d'artistes, parmi les plus remarquables, ont eu des symptômes spécifiques de la folie. Voici quelques cas : *Amiel, Baudelaire, Blake, Byron, Cézanne, Chateaubriand, Dostoïewski, Eminescu, Flaubert, Gogol, Van Gogh, Grillparzer, E. Th. Hofmann, Hölderlin, Kleist, Lenau, Mallarmé, Maupassant, C. F. Meyer, Michel Ange, Musset, Nerval, Nietzsche, Pascal, Platen, Rousseau, Schumann, Schelley, Strindberg, Tasso, Verlaine, Wagner, Hugo Wolff.* <sup>1)</sup> Des anciens, on cite *Homère* et *Eschyl* <sup>2)</sup> Et la liste est loin d'être complète. Beaucoup d'entre eux ne cachaient pas eux-mêmes leurs manières anormales. Baudelaire, par exemple, disait une fois : « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur ! » <sup>3)</sup>

Cependant, le tableau devient sombre si on envisage la question au point de vue héréditaire. Dans ce domaine, la loi de Galton pourrait également être appliquée. On sait que Galton a trouvé que, dans l'arbre généalogique d'un génie, il y avait, dans le voisinage de ce génie, beaucoup de capacités supérieures, fait qui prouverait l'hérédité du génie. A cette constatation, à la lumière des données dont nous disposons aujourd'hui, on peut ajouter qu'entre les parents les plus proches du génie, on trouve aussi de nombreux cas pathologiques. Dans les familles de nombreux artistes, souvent des générations entières ont été esclaves des symptômes pathologiques. Baudelaire, par exemple, avouait : « Mes ancêtres, idiots ou maniaques, dans des appartements solennels, tous victimes de terribles passions... » <sup>4)</sup> Nous

---

1) Voir plus haut la bibliographie.

2) Nietzsche, *Humain trop humain*, Paris, Mercure de France, 1899, p. 194.

3) Ernest Seillière, *Baudelaire*, Paris, A. Colin, 1931, p. 144.

4) Ernest Seillière, *ibid.*, p. 141.

ne persisterons pas à étudier ce problème, mais nous attirons l'attention spécialement sur l'œuvre citée de *Kretschmer* qui donne une grande série de faits extrêmement suggestifs. <sup>1)</sup> Parmi les cas cités par *Kretschmer*, nous rappelons seulement celui de *Gœthe*, qui est souvent pris comme un exemple typique du génie sain. <sup>2)</sup> Son père avait été psychopathe, aux manières très bizarres, sa sœur souffrait beaucoup à cause d'un déséquilibre psychique et mourut encore jeune ; et des cinq enfants de *Gœthe*, quatre sont morts à leur naissance, le cinquième a manifesté toute sa vie des symptômes pathologiques, pour mourir dans la fleur de l'âge, de congestion cérébrale. *Gœthe* lui-même, fut un homme de grande volonté, mais eut lui aussi, à différentes reprises, des accès maladifs.

En ce qui concerne les parents, le cas du plus grand poète roumain, *Eminescu*, est intéressant. Nous l'exposerons en quelques mots, car au delà des frontières roumaines il est inconnu, et c'est un cas très instructif. Son père avait un caractère très semblable à celui du père de *Gœthe*, bourru, autoritaire, avec des sorties violentes, avare outre mesure. Ses photographies montrent des traits qui peuvent facilement donner l'impression d'un homme anormal. Cette impression est confirmée par le sort de tous ses enfants : le poète *Eminescu* lui-même finit en état d'aliénation mentale. Quant à ses frères, ils sont une longue suite de cas pathologiques. Sur dix de ses frères, neuf ont manifesté des symptômes maladifs : apoplexie, maladie de Basedow et autres. Les uns sont morts de folie, d'autres de paralysie ou

1) E. Kretschmer, *Geniale Menschen*, p. 19 et suiv.

2) *Gœthe* a été étudié spécialement au point de vue pathologique par *Möbius*.

se sont suicidés, s'ils ne sont pas morts en bas âge. Il est impossible que l'hérédité ne soit pas en jeu. Le cas d'Eminescu cadre très bien avec la série des génies appartenant à une race pathogène. Avec lui on vérifie ce que *Kretschmer* a constaté chez beaucoup d'autres (*Gœthe, Byron, Beethoven, Bach, Michel Ange, Feuerbach*, etc...) : ou bien ils n'ont pas de descendants, ou bien les descendants sont des médiocrités. On est donc tenté de dire : « Le génie apparaît dans la ligne héréditaire à un point où la famille trop douée, commence à déchoir. » <sup>1)</sup>

Les cas cités, — et il y en a d'autres, — sont trop éloquents pour n'en pas tenir compte, lorsqu'on affirme que le génie est la « suprême santé ». Si l'on ne peut admettre que le génie soit un aliéné, on ne peut non plus éviter les cas concrets qui témoignent d'une certaine parenté entre le génie et la folie. En examinant une multitude de cas, *Kretschmer* déduit : « Tout ce que nous pouvons dire, c'est que des maladies mentales... on en trouve parmi les hommes de génie, au moins en certains groupes, beaucoup plus fréquemment que dans la moyenne de la population. » <sup>2)</sup> Ce facteur statistique laisse à penser. Le facteur pathologique survenant si fréquemment chez l'artiste créateur, une question surgit fatalement : le procès qui le détermine, ne serait-il pas déterminant également d'une manière quelconque pour la création artistique ? Il est vrai, que certains théoriciens répugnent à introduire pareilles considérations dans leurs recherches, mais le problème se pose avec tant d'évidence, qu'il n'est guère possible de l'éluder.

---

1) *Kretschmer, Géniale Menschen* p. 22.

2) *Kretschmer, Ibid*, p. 14.

Un cas semblable était au temps de Goethe, quand à beaucoup d'hommes de science répugnait à admettre un lien entre l'homme et l'animal, et ils niaient, en conséquence, l'existence de l'os intermaxillaire. Mais Goethe en fait la découverte et la répugnance des hommes a dû céder. D'où venait leur répugnance ? D'un simple préjugé. On croyait abaisser la dignité de l'homme en l'apparentant à l'animal. N'en est-il pas de même aujourd'hui pour le rapport existant entre le génie et la folie ? Malheureusement, le préjugé qui veut que tout ce qui tient à la maladie, soit inférieur, voire même honteux, est profondément enraciné. Et l'œuvre d'art, étant considérée comme le produit d'une haute spiritualité, tout rapprochement de ce qui la pourrait abaisser est naturellement repoussé. Mais, certes, ce n'est pas avec des préjugés qu'on résoud un problème.

Il faut, avant tout, rappeler une chose aujourd'hui bien établie : qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre « santé » et « maladie ». La « santé », c'est un idéal irréalisable ; en réalité, il n'y a que des déviations, plus ou moins grandes, d'un état de santé. A un certain degré tous les hommes sont malades. *Pierre Janet* dit : « En réalité, il n'y a pas de différence entre les maladies fonctionnelles et les différents aspects de la vie normale... et rappelons-nous que pour Claude Bernard les lois de la maladie n'étaient pas autre chose, que les lois de la santé : ce sont exactement les mêmes mécanismes agissant sur les mêmes organes et obéissant aux mêmes lois et aux mêmes fonctions. » <sup>1)</sup> Mais ce ne sont pas seulement les médecins qui se soient exprimés ainsi. Voilà ce que dit Pascal : « On croit

---

1) Pierre Janet, *La force et la faiblesse psychologique*, Paris 1932, p. 295.

n'être pas tout à fait dans les vices du commun des hommes, quand on se voit dans les vices de ces grands hommes ; et cependant on ne prend pas garde qu'ils sont en cela du commun des hommes. On tient à eux par le bout où ils tiennent au peuple ; car quelque élevés qu'ils soient, si sont-ils unis aux moindres des hommes par quelque endroit. Ils ne sont pas suspendus en l'air, tout abstraits de notre société. Non, non ; s'ils sont plus grands que nous, c'est qu'ils ont la tête plus élevée ; mais ils ont les pieds aussi bas que les nôtres. Ils y sont tous à même niveau, et s'appuient sur la même terre ; et par cette extrémité ils sont aussi abaissés que nous, que les plus petits, que les enfants, que les bêtes.»<sup>1)</sup> Un aveu de *Victor Hugo* est tout aussi impressionnant : « Schlegel, un jour, considérant tous ces génies, a posé cette question... : *Sont-ce vraiment des hommes, ces hommes-ci ?* Oui, ce sont des hommes ; c'est leur misère et c'est leur gloire. Ils ont faim et soif ; ils sont sujets du sang, du climat, du tempérament, de la fièvre, de la femme, de la souffrance, du plaisir ; ...ils ont, comme tous les hommes, la chair avec ses maladies, et avec ses attraites, qui sont aussi des maladies. Ils ont leur bête. La matière pèse sur eux, et eux aussi ils gravitent. Pendant que leur esprit tourne autour de l'absolu, leur corps tourne autour du besoin, de l'appétit, de la faute. La chair a ses volontés, ses instincts, ses convoitises, ses prétentions au bien-être ; c'est une sorte de personne inférieure qui tire de son côté, fait ses affaires dans son coin, a son moi à part dans la maison, pourvoit à ses caprices ou à ses nécessités, parfois comme une voleuse, et à la grande confusion de l'esprit auquel

---

1) Blaise Pascal, *Œuvres*, éd. L. Brunschvicg, t. XIII. (Pensées II) Paris, Hachette, 1925, p. 32.



elle dérobe ce qui est à lui... Chez de certains, sans rien leur ôter de leur grandeur, l'humanité s'affirme par l'infirmité. Le rayon archangélesque est dans le cerveau ; la nuit brutale est dans la prunelle. Homère est aveugle ; Milton est aveugle. Camoëns borgne semble une insulte. Beethoven sourd est une ironie. Ésope bossu a l'air d'un Voltaire dont Dieu a fait l'esprit en laissant Fréron faire le corps. L'infirmité ou la difformité, infligée à ces bien-aimés augustes de la pensée fait l'effet d'un contre-poids sinistre, d'une compensation peu avouable là-haut, d'une concession faite aux jalousies, dont il semble que le Créateur doit avoir honte. C'est peut-être avec on ne sait quel triomphe envieux que, du fond de ses ténèbres, la matière regarde Tyrtée et Byron planer comme génies et boiter comme des hommes. » <sup>1)</sup>

Si nous voulons étudier objectivement le problème, nous devons abandonner les préjugés qui considèrent la maladie, en tout état de cause, comme une infériorité. Aujourd'hui, au contraire, certains psychiatres modernes voient dans certaines maladies mentales quelque supériorité. Le trait essentiel de la vie psychique de l'artiste, disions-nous dans les chapitres précédents, est l'égoïsme, c'est-à-dire la fuite du monde extérieur, dont on est mécontent, et la création d'un monde intérieur propre. Et bien, cette caractéristique fondamentale est souvent à la base de nombreux cas de psychose. Voici ce que disait le psychiatre berlinois *Arthur Kronfeld* à un congrès d'esthétique : « Il nous faut constater la parenté interne du facteur productif originel de certaines psychoses avec celui de la création artistique.

---

1) Victor Hugo, *Post scriptum de ma vie*. Paris, Calmann Lévy, 1901, p. 84 et suiv.

Nous n'abaissions en rien par là la force créatrice de l'artiste, car nous sommes avant tout loin de voir dans un état psychopathique une trace de déchéance ou d'infériorité de la vie psychique. De telles opinions dogmatiques d'un intellectualisme dépassé, ont fait leur temps. Au contraire nous sommes édifiés que l'homme psychopatique d'une certaine catégorie est, dans un certain sens, l'homme au point de vue psychique, le plus riche, l'homme sans compromission. Le soi-disant homme « normal », en dernière analyse, est une victime de l'adaptation, le produit de différentes compromissions, imposé par la force de la vie collective, mais le type de l'homme psychopatique dont nous avons parlé, renonce à toute compromission et il crée son monde d'une manière qui convient le mieux à son moi, à son activité synthétique. » <sup>1)</sup> Nous voyons donc que le problème doit être envisagé autrement qu'il ne l'est ordinairement. Dès qu'il existe des arguments suffisants pour que la maladie elle-même ne soit considérée comme une infériorité, on entrevoit dès lors la possibilité de juger plus justement la corrélation entre la maladie mentale et le génie. Il faut partir avec la conviction, qu'en entreprenant une analyse de la création artistique par rapport aux états maladifs d'un artiste, on n'a aucunement dénigré la valeur de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art a la même valeur même si elle a été conçue par un malade, de même que la signification du train pour l'homme moderne est la même, son inventeur Stephenson fut-il sain, ou malade. *Jaspers* dit avec raison : « L'analyse pathographique des personnalités éminentes montre

---

1) A. Kronfeld, *Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung*. (Zeitschrift für Aesthetik, vol. XIX, p. 178).

que la maladie n'a pas seulement pour effet d'interrompre et de détruire : on peut être productif non seulement malgré la maladie, mais celle-ci est la condition nécessaire de certaines productivités. » <sup>1)</sup>

Il faut tout d'abord nous entendre sur deux notions fondamentales qui entrent ici en discussion : qu'est-ce qui est pathologique ou « maladie », et qu'est-ce qui est « santé » ? Il faut, bien entendu, exclure tout jugement de valeur, qui était traditionnellement mêlé à ce genre de définition. Il faut écarter le moindre soupçon, que la santé représenterait une valeur suprême, et la maladie une valeur inférieure. Une conception assez courante, est celle qui part de la *moyenne*. « Il convenait d'appeler santé les états moyens ; maladie, les écarts de la moyenne en donnant à celle-ci une certaine largeur conventionnelle. » <sup>2)</sup> Mais *Jaspers*, qui le rappelle, ajoute : « En fait, on n'arrive presque jamais à établir une moyenne dans la biologie du corps humain... Ce qu'est la moyenne en elle-même, on l'ignore presque toujours. » <sup>3)</sup>

Il paraît qu'un concept beaucoup plus convenable est celui de l'*équilibre* par lequel le problème se met en rapport étroit avec les idées de notre étude. Déjà *Alkmaïon*, dans l'antiquité, considérait la santé comme étant l'harmonie des forces antagonistes. <sup>4)</sup> Sain ou normal est celui dont les différentes fonctions sont en équilibre, donc, chez qui domine l'harmonie des fonctions. Et le cas pathologique est caractérisé par un trouble de l'équilibre fonctionnel. Toute maladie, de n'importe

1) K. Jaspers, *Psychopathologie générale*, trad. par A. Kastler et J. Mendousse, Paris, Alcan 1928, p. 10.

2) K. Jaspers, *Ibid*, p. 6.

3) K. Jaspers, *Ibid*, p. 7.

4) K. Jaspers, *Ibid*, p. 4.

quelle nature, est due à un déséquilibre. On sait que dans notre organisme existent des microbes qui toutefois ne produisent aucune maladie. Cela, tant que l'organisme s'y oppose avec succès, donc aussi longtemps que les fonctions se maintiennent en équilibre relatif. Dès que la résistance de l'organisme diminue, les germes pathogènes brisent l'équilibre, arrivent à dominer et causent la maladie, c'est-à-dire le phénomène pathologique. De même, pour les états mentaux. Du point de vue de l'âme, nous sommes dans un état pathologique lorsque notre équilibre mental est rompu. Un esprit et une âme saines, un esprit équilibré, une âme pondérée, comme on dit, ne sont, sans aucun doute, que ceux qui savent maintenir les idées et les sentiments en une harmonie parfaite avec les penchants intérieurs et avec les exigences extérieures. Bref, le cas pathologique signifie : *déséquilibre*, la santé : *équilibre*.

Ici nous reprenons l'idée générale qui préside à notre exposition. Nous avons vu dans les chapitres précédents, que l'origine de la création artistique est dans un conflit issu de la tendance égocentrique de l'artiste. Il est évident qu'au fond de ce conflit, n'est autre chose qu'un intense déséquilibre. Or ce déséquilibre, devenant menaçant pour l'existence même et produisant une inquiétude profonde, l'artiste tend à le cristalliser et veut l'exprimer pour rétablir ainsi l'équilibre de son âme. Sans un déséquilibre, il ne tendrait pas à l'expression, ni n'aurait rien à exprimer. Le ferment de l'œuvre d'art, est donc le déséquilibre.

Mais cela n'arrive pas seulement en ce qui concerne la création artistique. Au fond, toute action a pour cause un déséquilibre, une inquiétude. On a vu que l'hydre intensifie également ses mouvements quand l'équi-

libre de son état énergétique est troublé. Le fait est aussi bien connu en physique où on a précisé qu'à la base de tout phénomène, est un déséquilibre. Sans déséquilibre, il n'y a point de mouvement.

Le conflit, le déséquilibre, détermine dans l'âme de l'artiste un désaccord avec soi-même, et pour rétablir l'équilibre rompu il cherche à s'extérioriser. Mais la névrose n'est pas, en fait, autre chose. « La névrose, c'est le désaccord avec soi-même », dit Jung. <sup>1)</sup> Sans déséquilibre, il n'y aurait pas de cas pathologique, mais il n'y aurait pas d'œuvre d'art non plus. C'est pourquoi on a vu tant d'auteurs faire un rapprochement si grand entre l'artiste créateur et l'aliéné mental. Plus le déséquilibre est profond, plus grande est l'inquiétude de l'âme et d'autant plus profond sera le sens de son contenu et plus intense la tendance de la cristalliser. A cause de ce déséquilibre intense, on voit souvent, chez les grands créateurs, des défauts tout aussi grands. C'est ce que remarque *La Rochefoucauld* : « Il n'appartient qu'aux grands hommes d'avoir de grands défauts. » <sup>2)</sup>

L'état d'équilibre ne fut jamais créateur. « Être normal, c'est être un peu pauvre en esprit », dit Jaspers en citant une phrase assez connue d'ailleurs. <sup>3)</sup> La dissymétrie de la vie intérieure est bien la caractéristique fondamentale du génie créateur. Il n'y a pas lieu de s'étonner quand on voit si souvent glorifier les états produits par un déséquilibre, comme le délire, l'extase, la mélancolie, etc... L'équilibre « sain » tue l'action

1) Jung, *L'inconscient dans la vie psychique normale et anormale*, trad. Dr. Grandjean-Bayard, Paris, Payot, 1928, p. 38.

2) *La Rochefoucauld, Maximes*, 190. *Œuvres complètes*, éd. A. Chassang, t. II, Paris, Garnier, 1884, p. 99.

3) Jaspers, *Ibid.*, p. 10.



créatrice, il est un calme oisif. C'est à cela que devait songer *Nietzsche* lorsqu'il disait : « Il y a science, science de vivre, à ne s'administrer longtemps à soi-même la santé qu'à petites doses. » <sup>1)</sup> Et on raconte de *Michelet* qu'en apprenant que Flaubert était couvert de clous se serait écrié : « Qu'il ne se soigne pas, il n'aurait plus son talent. » <sup>2)</sup> *André Gide* a également une observation intéressante : « Sparte n'a pas de grands hommes. La perfection de la race empêcha l'exaltation de l'individu... Si la Grèce, parmi ses artistes, ne compte aucun Lacédémonien, n'est-ce point parce que Sparte précipitait aux oubliettes ses enfants chétifs ? On voit, en effet, que les plantes les moins robustes donnent souvent les plus belles fleurs. » Pour la même raison, Pascal s'efforçait de voir dans la maladie « l'état naturel du chrétien » considérant la santé, donc l'équilibre, impropre à l'imploration spirituelle qui convient à la mentalité chrétienne. On ne peut pas imaginer de création sans tension et la tension résulte de l'équilibre troublé. Ce trouble fait jaillir des trésors de l'esprit. « La fécondité spirituelle dépend entièrement d'un degré de tension dépassant la normale, dit Keyserling. La preuve en est entre autres, qu'une expérience intérieure ou extérieure, troublant l'ordre établi, peut créer la tension, là où elle n'existe pas par elle-même, et déclencher du même coup la productivité ; c'est ainsi que la crise de la puberté rend poètes pour un temps la plupart des adolescents, c'est ainsi que maint esprit dut à une infection une puissance créatrice, plus intense. Inverse-

---

1) Fr. Nietzsche, *Humain trop humain*, trad. A. M. Desrousseaux, Paris, Mercure de France, 1899, p. 13.

2) Docteur Cabanès, *Grands névropathes, Malades immortels*, p. 41.

ment, la fin de l'état de tension intérieure provoque, dans la règle, une neutralisation des énergies spirituelles. » <sup>1)</sup> Comment peut-on expliquer autrement l'instabilité proverbiale des grands créateurs ? Le déséquilibre est le mouvant de l'imagination créatrice, mais aussi de l'imagination souvent étonnante de certains déments.

De tout cela il faut conclure tout simplement que la création artistique et le phénomène pathologique ont la même source. Aurions-nous donc la confirmation de la thèse, qui veut assimiler le génie à la folie ? En apparence oui, mais en réalité *ce n'est sûrement pas ainsi*. Le déséquilibre, qui les déclenche tous les deux, n'est au fond qu'un *point de départ*. Il dépend, pour être d'une catégorie ou de l'autre, de ce que l'on réussit à faire de ce déséquilibre. Il est vrai que le déséquilibre est le facteur déterminant de toute action et la condition primordiale de la vie même. Mais en même temps, il y a en nous une tendance contraire, dont nous avons parlé longuement dans le chapitre précédent, à savoir la tendance vers l'ordre, vers l'équilibre. Si, sans l'impulsion donnée par le déséquilibre, l'action n'est point possible, il n'en reste pas moins vrai que sans la force ordonnatrice de l'équilibre, l'existence est également impossible. L'action psychique provoquée par le déséquilibre doit être équilibrée pour devenir créatrice. *Ce n'est pas le déséquilibre en lui-même qui vaut pour la création artistique, mais le fait d'avoir mobilisé par lui certaines forces*. Ces forces elles-mêmes ne représentent qu'une valeur *potentielle*. Elles acquièrent une valeur *actuelle* dans la mesure où elles sont ramenées à un équilibre

---

1) H. Keyserling, *Méditations sud-américaines*, Trad. R. Beguin, Paris, Stock, 1937 p. 308.

nouveau. *Par cet effort supérieur et extrêmement difficile vers l'équilibre, l'artiste se distingue radicalement du dément. Comme on l'a vu, l'artiste est celui qui réussit à introduire un ordre dans les conflits qui le consomment.* La signification de cet ordre est en rapport direct avec la profondeur du conflit, car l'artiste ne se contente pas de l'ordre inférieur des automatismes, mais se crée, au prix d'efforts considérables, un ordre vivant, un ordre propre. *Le dément, par contre, n'est pas capable de vaincre le désordre de son âme, il lui manque la force de rétablir l'équilibre rompu.* Par conséquent, ou il reste dans l'état chaotique du déséquilibre, ou il recourt à des formes d'équilibre inférieures, qu'il trouve toutes faites, à des automatismes. Pour cela, dans beaucoup de cas pathologiques (comme, par exemple, la démence précoce), il arrive à avoir des agitations rythmiques. La force mobilisée par le trouble du déséquilibre s'y décharge sous cette forme inférieure. M. *Pierre Janet* dit : « Les agitations sont des développements démesurés des phénomènes très inférieurs de l'esprit, des simples convulsions, des simples actions automatiques, des appareils irréfléchis qui se déclenchent parce que les phénomènes supérieurs qui servaient de freins... pour une raison quelconque sont supprimés. La décharge, c'est la suppression des phénomènes supérieurs qui permet la dépense démesurée de tous les phénomènes inférieurs... Il en est ainsi dans la vie humaine : vous vous êtes mis en tête de raisonner, de désirer arriver à une conclusion scientifique ou religieuse. Ces réflexions, ces raisonnements sont extrêmement coûteux, ils absorbent les forces de l'esprit, à mesure qu'elles se produisent, ils les rongent et si vous voulez une expression typique, ils drainent

les phénomènes inférieurs... Lorsqu'un individu dépense beaucoup de force dans ses fonctions supérieures, il en a moins pour les fonctions inférieures. Vous connaissez ce phénomène : les réflexes inférieurs, réflexe du genou, par exemple, sont faibles au cours d'une activité cérébrale normale ; quand le cerveau est supprimé, au cours d'expériences de vivisection, les phénomènes réflexes deviennent immédiatement beaucoup plus forts parce que toute la force contenue dans l'organisme passe à eux... » <sup>1)</sup>

S'il existe une parenté quelconque entre le créateur d'art et un homme atteint d'un accès pathologique, ils diffèrent aussi radicalement. Ils sont apparentés par la profondeur du déséquilibre qui mobilise les forces, qu'il faut décharger et sans lesquelles la création est impossible. L'artiste a des manifestations semblables à celles du dément, parce que c'est le déséquilibre qui cause chez tous les deux l'aversion pour le monde extérieur et les conduit à la création d'un monde propre. La grande différence se fait voir, toutefois, en ce qui concerne la modalité de décharge de l'énergie mobilisée. Le dément, n'ayant pas assez de force pour se créer un équilibre supérieur, se manifeste par des agitations automatiques, alors que l'artiste apaise son âme par des efforts qu'il déploie à se créer un ordre supérieur. « Quand l'esprit prend une force suffisante, il arrête tous ces phénomènes inférieurs et il ne subsiste plus que les phénomènes supérieurs, nécessaires au calme de l'esprit », dit encore M. Pierre Janet. <sup>2)</sup>

1) Pierre Janet, *La force et la faiblesse psychologique*, Paris 1932, p. 113-114.

2) Pierre Janet, *Ibid.*, p. 116.

Mais ce calme est rempli d'efforts, *c'est l'œuvre synthétisante de la création*. L'artiste décharge donc sa vie intérieure dans l'effort d'un équilibre supérieur, alors que le dément suit la ligne du moindre effort, celui de l'équilibre inférieur, de l'automatisme. Le premier est capable de l'effort, le second ne l'est pas. Il y a là une distinction fondamentale.

*Ce qui caractérise par conséquent la création artistique, c'est le pouvoir de l'effort ; par là, elle est un phénomène opposé à la démence*. Le créateur d'art déploie de grands efforts pour trouver un équilibre, qui apaise son conflit intérieur. Le fruit de son effort — l'œuvre d'art — est le signe visible de sa volonté. Ainsi que le dit *Otto Rank* : « Ce n'est qu'une sorte de force de volonté qui distingue l'artiste du rêveur et du névrosé. » <sup>1)</sup> Et ce n'est qu'ainsi qu'on peut vraiment comprendre l'exclamation de Flaubert : « Avez-vous jamais réfléchi à la tristesse de mon existence et à toute la volonté qu'il me faut pour vivre ? » <sup>2)</sup> *La spiritualité naît de l'effort nécessaire pour amener à l'état supérieur les conflits déchainés de l'âme*. Au cas où la force de volonté est suffisante, le déséquilibre est transformé en « santé », au cas où cette force manque, il devient « maladie ».

On conçoit ainsi aisément pourquoi tant d'artistes ont souffert d'accès pathologiques. Leur déséquilibre étant intense, ils ne disposaient pas toujours d'assez de force pour créer un équilibre supérieur. L'activité spirituelle consume une énergie énorme et souvent, il n'en reste pas de réserve suffisante. « L'esprit consume la

---

1) *Otto Rank, Der Künstler*, 4<sup>e</sup> éd. Wien, 1925, p. 68.

2) *A. Thibaudet, Gustave Flaubert*, Paris, Plon, 1922, p. 327.



vie », dit avec justesse *Nicolaï Hartmann*.<sup>1)</sup> Il est donc naturel qu'en certaines périodes, qui sont chez quelques artistes très fréquentes, le déséquilibre, ou bien les équilibres inférieurs, aient une suprématie et déterminent des manifestations pathologiques. Mais l'artiste se reprend peu à peu et réussit, de temps en temps, à vaincre ces manifestations. *Nietzsche* affirme même, d'après sa propre expérience, qu'on revient de tels égarements (*aus solchem Siechtum*), l'âme recueillie et élevée, plus sensible à tout ce qui est spirituel. Ces retours du chaos sont marqués dans la vie des artistes par des périodes de création. Elles sont la preuve d'un recueillement, de la possibilité de s'arracher à l'emprise des processus inférieurs. Ainsi s'explique le voisinage immédiat, chez certains artistes, de la maladie et de la création. Mais ce serait une grande erreur que de croire, comme l'affirment beaucoup de psychiatres, que toutes ces créations, à la suite de ce voisinage, sont des productions pathologiques. *Au contraire, elles sont ce qu'a pu sauver l'artiste des crises pathologiques.* L'état pathologique est quelque chose de désordonné, qui se manifeste sous la forme d'un équilibre inférieur. Mais dès que l'état chaotique est synthétisé sous une forme supérieure, qui est l'œuvre d'art, il est dès lors transformé en un équilibre supérieur, et est opposé à l'état pathologique. *L'œuvre d'art, au cours de la vie malade de l'artiste, représente des moments de suprême santé spirituelle.* Evidemment, il y a des tristes cas, quand l'artiste ne réussit plus à se redresser, quand l'état chaotique prend définitivement possession de lui, — et en ce cas il ne

1) N. Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, 1933, p. 90. On trouve la même idée chez M. A. Lalande, *Les illusions évolutionnistes*, Paris, Alcan, 1930, p. 116 et suiv.

peut échouer que dans une maison de santé. Mais ce sort peut atteindre n'importe qui, non pas seulement l'artiste.

Le déséquilibre ne mène donc pas seulement à la maladie, il est aussi une condition essentielle de la création. C'est pour cette raison que la conception d'un rapport entre la création artistique et le phénomène pathologique, ne doit pas nous répugner. Le déséquilibre peut bien être aussi le signe d'une supériorité. *Nietzsche* se demande fort justement : « Quoi ? Le désir ne serait-il pas inévitablement le symptôme de la dégénérescence, de la décadence, de la civilisation suravancée ? Y a-t-il peut-être — question pour les médecins aliénistes — une névrose de la santé ? » <sup>1)</sup> Au lieu que le déséquilibre obscurcisse la valeur qu'on est habitué d'attribuer à l'artiste, il l'élève au contraire, car le créateur est ainsi en lutte continuelle avec le péril qu'il porte en lui et qui le menace à tout instant. Il y a de l'héroïsme dans la création, un héroïsme interne, plein de signification, qui détermine le sens profond de l'œuvre d'art. *Charles Richet* a exprimé en quelques mots suggestifs l'importance du déséquilibre dans l'activité créatrice : « Dans tout homme de génie, il doit y avoir l'âme de Don Quichotte et l'âme de Sancho Pança. L'âme de Don Quichotte, pour aller en avant, sortir des voies battues, faire autrement et mieux que le commun des hommes ; l'âme de Sancho Pança, parce que cette originalité profonde ne mène à rien, si elle n'est éclairée par le bon sens, un jugement droit et la notion du réel. C'est pour n'avoir pas eu l'audace et la fantaisie de Don Quichotte, que tant d'hommes érudits et distingués ont passé à

---

1) Fr. Nietzsche, *L'origine de la tragédie*. Trad. J. Marnold et J. Morland. Paris. Mercure de France, 1901, p. 8.

côté de grandes découvertes ou de grandes œuvres sans les faire. C'est pour n'avoir pas eu le bon sens de Sancho Pança que tant de pauvres fous ont usé leurs rêves à des chimères, sans profit pour eux et l'humanité. » <sup>1)</sup> Sans déséquilibre, l'effort vers un équilibre, donc l'effort créateur, ne serait jamais né. C'est lui qui donne l'impulsion initiale, qui mobilise les efforts. L'effort du passage du déséquilibre à l'équilibre est vraiment l'effort créateur. De l'intensité du déséquilibre, dépend l'intensité de cet effort et de l'intensité de cet effort, dépend l'intensité du processus créateur.

En raison de ces considérations, on peut encore expliquer la fréquence des cas pathologiques dans la famille des génies créateurs. Ce que l'hérédité a transmis, ce n'est pas la folie même, mais une grande sensibilité, une prédisposition accusée au déséquilibre. Cette prédisposition, commune aux différents descendants, n'est pas encore un désastre. Le mal vient de ce que la plupart n'apportent pas en même temps que le déséquilibre, un frein assez fort pour le maîtriser. Il s'ensuit que leurs tendances pathologiques prennent le dessus. Dans une telle famille, ils sont peu nombreux, peut-être même un seul, qui en même temps qu'une extraordinaire sensibilité, possède le pouvoir de l'équilibrer. Cette grande exception, très rare, est bien l'artiste créateur.

La caractéristique de l'homme que l'on dit « normal » est une sensibilité réduite, le défaut d'impulsions intérieures puissantes, ce qui rend son équilibre très facile. Mais dès que ses impulsions, pour certaines raisons, deviennent plus fortes et dépassent un certain degré d'intensité, sa possibilité normale de les équilibrer

<sup>1)</sup> Charles Richet, Préface à *l'Homme de Génie* de Lombroso, Paris, Alcan, 1889, p. XVII.

est insuffisante, et l'homme normal devient un dément. Les « fous » ont par conséquent des impulsions puissantes, mais c'est la force de les maîtriser qui leur manque, ils ne pourront donc rien créer. L'être « normal », au contraire, a la force de domination, mais n'a pas de grandes impulsions, il ne peut donc, non plus, être créateur. Le génie est créateur, parce qu'il est animé autant par des impulsions bouillonnantes et variées, que par la force de les maîtriser. Dès qu'un de ces facteurs s'affaiblit, ou cesse de s'affirmer, le génie disparaît également.

On voit donc qu'une « maladie » ou un « déséquilibre », ne constituent nullement, à eux seuls, une infériorité. Le déséquilibre qui provoque la tendance de rétablir l'équilibre, est le véritable agent créateur, il est l'agent de la vie même.

L'équilibre permanent amène la putréfaction de toutes les aspirations, ainsi qu'un lac, sans écoulement, se transforme en marécage. C'est le déséquilibre qui excite l'effort et conduit aux réalisations.

Le déséquilibre est, par conséquent, une condition des grandes créations. Plus les impulsions internes sont intenses, plus grand est aussi l'effort et donc plus favorable le terrain pour de grandes créations. Si l'absence du déséquilibre eût été l'état idéal, l'idiot serait alors à envier, car il n'est jamais en état de déséquilibre, ne se pose pas de problème, n'a aucune prétention, mais aussi aucune envie de réalisations. L'équilibre existant n'a jamais été créateur, seul l'effort pour le trouver est créateur, dont le point de départ est toujours le déséquilibre.

Ainsi s'explique l'extraordinaire sensibilité des grands créateurs, car sensibilité signifie toujours sus-

ceptibilité d'être en déséquilibre. Celui qui ne se laisse jamais troubler, n'est pas sensible. L'artiste génial est pareil à un instrument magique que le moindre souffle fait vibrer et qui coordonne ces vibrations en une symphonie harmonieuse. Si parfois, à cause de cette sensibilité, il a des manifestations quelque peu bizarres et fait souffrir les autres, ainsi que lui-même, en revanche, cette même sensibilité lui procure les profondes satisfactions de la création. *Eckermann* disait une fois à *Goethe* : « Il est singulier que l'on rencontre si fréquemment chez les hommes distingués, chez les poètes, en particulier, une constitution faible. » Et *Goethe* de répondre : « Les résultats extraordinaires auxquels parviennent de tels hommes, supposent qu'ils ont reçu une organisation très délicate pour qu'ils puissent entendre la voix des immortels. » <sup>1)</sup> Le manque de sensibilité, l'équilibre de la vie émotive, en général la tranquillité de l'âme, n'a encore conduit personne aux grandes actions. Les grandes créations sont toujours issues d'une grande inquiétude intérieure.

*Dessoir* compare d'une manière saisissante la création à l'enfantement d'une mère : « ...N'est-elle pas forcée en effet, de sentir son état, depuis le premier choc, jusqu'aux grandes douleurs, comme symptôme d'une grave maladie ? C'est pourtant ainsi seulement que peut naître un enfant. Aussi la création spirituelle, mûrit-elle dans des troubles semblables... Celui qui pour ne pas troubler sa santé renonce à la création artistique ou scientifique, est semblable à un enfant qui de peur de sentir ses dents percer, préfère ne pas en avoir. » <sup>2)</sup>

1) *Entretiens de Goethe et d'Eckermann*, Trad. M. J. N. Charles, Paris, Claye, 1862, p. 244.

2) Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 2<sup>e</sup> éd., p. 210.



Le problème du rapport entre l'art et la folie, qui est en réalité, comme on l'a vu, le problème de l'effort créateur, confirme les développements des chapitres précédents. L'artiste, quand il tend à l'équilibre intérieur, ne fait autre chose qu'introduire un ordre créateur au sein des conflits qui inquiètent son âme. Le point de départ de ce conflit, est l'attitude prise devant les tendances élémentaires, biologiques qu'il veut surmonter. Ces dernières tendent avec force à s'extérioriser et l'individu créateur, en s'y opposant, prend la voie inverse, se renferme dans sa vie intérieure. Cette retraite en soi, dans un monde propre, développe et accroît le conflit jusqu'à déchaîner un déséquilibre extrêmement périlleux. La retraite en soi-même, la tendance contraire aux impulsions, est payée par un chaos angoissant et pour échapper à son action destructive, l'âme tend à l'élucider. Cela n'est guère possible, qu'en introduisant un ordre dans le chaos, un équilibre dans les forces déséquilibrées. Ce n'est qu'à cette condition que l'âme de l'artiste peut être élucidée et en même temps extériorisée. De l'effort de cette élucidation et extériorisation va naître l'œuvre d'art. Lorsque l'artiste fuit, épouvanté, le chaos qui est prêt à l'anéantir, il fuit en réalité l'état pathologique, le monde chaotique des déments. S'il ne réussit pas à s'arracher à son étreinte, il n'est plus pour le monde réel, qu'une ombre échappée d'un autre monde. Si, au contraire, il réussit à équilibrer les forces qui sont en conflit en lui, il devient créateur d'une œuvre spirituelle. Ce conflit s'emparant de son âme, atteint par sa profondeur les limites mêmes de son existence, c'est comme un combat entre l'être et le non-être, car de lui dépend que l'homme soit une ombre ou une force créatrice. C'est ainsi que la substance que

l'artiste apporte de son monde secret et qu'il va incarner dans l'œuvre d'art, exprime le sens le plus profond de sa vie, la victoire de la tendance « d'être », sur la tendance « de ne pas être ». D'ici la signification spirituelle de l'œuvre d'art. Grâce aux efforts créateurs, qui aboutissent à l'œuvre d'art, il s'arrache aux mystères du monde ténébreux du non-être et s'évade dans le monde réel. A la fin de *Faust*, *Gœthe* s'écrie : « Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen. » <sup>1)</sup> Dans cet effort est le salut de l'artiste, comme il a été celui de *Faust*.

1) « Celui qui s'efforce toujours et cherche dans la peine, nous pouvons le sauver. » (Trad. H. Lichtenberger.)

### TROISIÈME PARTIE

---

Les données conscientes de la création  
artistique.



## TROISIÈME PARTIE

---

### LES DONNÉES CONSCIENTES DE LA CRÉATION ARTISTIQUE.

« De l'irréel conduis-moi au réel,  
Des ténèbres conduis-moi à la lumière,  
De la mort conduis-moi à l'immortalité. »

*Oraison hindoue.*

La seconde partie de cet ouvrage était consacrée à l'étude de la phase préparatoire de la création artistique.

Dans cette phase prennent naissance, ainsi que l'on a pu le constater, les sources invisibles de la création, sources qui, d'inconscientes, deviennent peu à peu conscientes, et se concrétisent, enfin, sous forme d'une œuvre d'art.

La phase consciente passe elle-même par trois phases distinctes : inspiration, élaboration et réalisation de l'œuvre d'art.

Il ne faudrait pas croire, toutefois, que dans cette genèse de la création, les quatre phases qu'elle comporte soient isolées ; en réalité, c'est un processus unitaire, ininterrompu, qui peut se compliquer ou se transformer, mais demeure incessant, et où, pas plus que dans une rivière on ne saurait tracer une ligne de démarcation entre les cours supérieur et inférieur, on ne peut séparer les différentes phases de la création artistique.



En ce sens, *Pierre Audiat* remarque fort justement :  
« L'histoire d'une œuvre est l'histoire d'un geste qui s'accomplit. » <sup>1)</sup>

Si, cependant, nous les étudions séparément, nous ne le faisons que par nécessité de l'exposition ; mais les phases de la création se pénétrant mutuellement, certaines de nos considérations sur une de ces phases pourraient être appliquées à d'autres. Ainsi nombre de constatations, faites au sujet de la phase inconsciente de la création, s'accordent avec celles que nous exposons en analysant la phase de l'inspiration.

Il ne faudrait donc pas perdre de vue, à aucun moment de notre étude, l'ensemble du processus créateur dans toute sa complexité et son unité.

Il nous faut encore ajouter que ces différentes phases de la création se succèdent parfois lentement — ce qui permet de les distinguer.

---

1) *Pierre Audiat, La biographie de l'œuvre littéraire*, Paris, 1924, p. 200.

## CHAPITRE PREMIER.

### LA PHASE DE L'INSPIRATION

#### 1. *La mise en conscience.*

Jusqu'ici, nous avons eu l'occasion de nous apercevoir quel trouble intense subit l'âme de l'artiste. Le conflit couve dans le tréfonds de l'inconscient, où il produit cette inquiétude qui fait naître dans l'âme de l'artiste l'effort pour s'en délivrer. Ce conflit sourd doit, par l'effort tendu vers l'équilibre, monter à la surface de la conscience, c'est là le seul moyen de la délivrance. *L'agitation intérieure se met en conscience* et produit un apaisement. Cette mise en conscience est une sorte de révélation et s'accomplit sous la forme d'une *image*, ou d'une *idée*. <sup>1)</sup> Par là, l'agitation, profonde mais diffuse, devient une intuition plus précise et acquiert une valeur réelle pour l'œuvre d'art qui sera créée. *Paul Valéry* remarque très justement : « C'est ainsi que les minerais, inappréciables dans leur gîte et dans leur filon, prennent leur importance au soleil et par les travaux de la surface. » <sup>2)</sup> Ce phénomène psychique peut être comparé à l'action d'un scaphandrier, qui, pris dans un tourbillon périlleux au fond des eaux, ne trouve sa

---

1) Pierre Janet parlait d'abord de *conscientisation*, puis il adopta le terme de Claparède, la *mise en conscience* qui nous paraît très bien convenir et que nous adoptons nous aussi. Voir Pierre Janet. *L'évolution psychologique de la personnalité*.

2) Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Dans *Variété*, vol. I, Paris, Claude Aveline, 1926, p. 211.

délivrance qu'en regagnant la surface. Seule l'image claire est capable de créer en quelque sorte un sentiment de certitude dans l'âme de l'artiste. Le fait est très connu dans le domaine pathologique. *Jaspers* dit à ce sujet : « Les malades ont des sentiments désagréables ; il se passe quelque chose qu'ils pressentent. Toute chose a pour eux une signification nouvelle... Le mot « humeur » (*Stimmung*) est employé pour désigner cet état affectif... Cette *humeur délirante*, sans contenu déterminé, doit être tout à fait insupportable. Les malades en souffrent terriblement et l'acquisition d'une représentation déterminée est comme un soulagement. Le malade éprouve un sentiment d'instabilité et d'incertitude qui le pousse instinctivement à chercher un point fixe où il puisse se tenir et s'accrocher. Il trouve ce complément, ce fortifiant et cette consolation *dans une idée seulement*, tout à fait comme l'individu sain, dans des circonstances analogues. Dans toutes les situations, lorsque nous nous sentons déprimés, angoissés, privés de conseils, la conscience subite — vraie ou fausse — d'une connaissance claire a, en elle-même déjà, un effet calmant et le sentiment créé en nous par notre situation présente perd *ceteris partibus* déjà de sa force à mesure que le jugement gagne en clarté ; comme réciproquement nous ne sommes jamais plus épouvantés que lorsque nous avons affaire à un danger inconnu. » <sup>1)</sup> La mise en conscience sous forme d'image est un équilibre supérieur que l'artiste a réussi à conquérir. Dans les cas pathologiques où dominent les formes inférieures de l'équilibre, l'inquiétude se manifeste directement à l'extérieur, sous forme de multiples agitations. Chez

1) K. Jaspers, *Psychopathologie générale*, trad. A. Kastler et J. Mendousse, F. Alcan éd., 1928, p. 87-88.

l'artiste, ces agitations s'apaisent dans un équilibre supérieur, grâce à une image claire. Cela ne veut point dire que l'inquiétude soit disparue, elle persiste, mais sous une autre forme. L'individu calmé « fait également des actes nombreux, mais il les fait autrement : au lieu de les exécuter par des mouvements extérieurs, il les fait en représentation purement mentale. » <sup>1)</sup> Ces représentations mentales ne s'ajoutent donc pas à l'état d'âme, *elles ne sont qu'une nouvelle forme de la même inquiétude intérieure*. L'inquiétude qui les engendre, et qui persiste en elles, produira le dynamisme de l'imagination. Ces produits mentaux lui doivent encore leur signification profonde : ils reflètent le combat sourd qui se livre dans l'âme de l'artiste et où son sort même est en jeu, où se pose le problème tragique « d'être ou de ne pas être ». C'est l'existence, touchée jusqu'en son tréfonds, qui lutte pour arriver à résoudre le conflit vital au moyen d'une image. C'est pourquoi l'image devient « *un produit complexe de toute attitude intérieure*, elle révèle à la fois la tendance anagogique et celle de l'inconscient dans lequel plongent les racines de l'existence. » <sup>2)</sup>

Avec la mise en conscience le conflit ne prend donc pas fin, car l'âme de l'artiste ne peut vibrer que grâce à ce conflit incessant. L'effort ordonnateur de l'artiste, au fond, n'est pas une aspiration pour *éliminer* le conflit, car ce serait nier son propre être, mais pour se l'élucider. Cette élucidation, cette mise en conscience du conflit à l'aide d'une image, ou une série d'images, c'est

---

1) Pierre Janet, *La force et la faiblesse psychologique*, Paris 1932, p. 32.

2) H. Pongs, *L'image poétique et l'inconscient*, dans *Psychologie du langage*, Paris, Alcan, 1933, p. 157.

ce qu'on appelle, généralement, l'inspiration. Au moment de l'inspiration, le contenu de l'œuvre d'art commence à prendre une forme plus précise. Etant un aspect du conflit intérieur, sa caractéristique essentielle est toujours une tension. « Il y a dans l'inspiration quelque chose de l'impulsion, dit M. *Henri Delacroix* ; le sentiment d'une contrainte, un don qui oblige par sa valeur même. Elle est excitation, afflux de vitalité. Une force entre en œuvre, inemployée ou inconnue jusqu'alors. » <sup>1)</sup> Au cours des agitations intérieures, le moment de l'inspiration est un *moment de crise*, semblable à la crise de conversion, décrite par Raoul Allier. <sup>2)</sup> Cette crise consiste en une tension suprême, provoquée par les résistances intérieures. L'artiste, dans son désir de trouver un équilibre, doit vaincre la résistance des forces égocentriques, qui cherchent avec perspicacité le refuge dans les ténèbres du monde intérieur. Plus le processus s'approche de sa cristallisation, plus la résistance est forte. Cette résistance provoque un état de crise, quand l'image surgit quelquefois brusquement, produisant un choc. La crise a donc pour cause une *volonté d'affirmation*. La mise en conscience n'est pas un simple passage d'une phase à une autre, de l'inconscient au conscient ; grâce à l'effort et à la contrainte qu'elle exige pour trouver l'équilibre du moi, elle est avant tout une affirmation *d'une volonté vers la conscience*. Le trajet de l'inconscient à l'image claire n'est point le jeu d'un hasard, mais un idéal poursuivi avec ténacité. De là

1) H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927, p. 189.

2) Raoul Allier, *La psychologie de la conversion chez les peuples non-civilisés*, t. I. Paris, Payot, 1925 ; à ce moment de crise, se réfère aussi M. Pierre Janet, dans *L'évolution psychologique de la personnalité*, p. 156 et suiv.



vient l'obstination avec laquelle on cherche à vaincre les résistances qui s'opposent à la mise en conscience et le caractère critique à ce moment de cette lutte.

La crise de la mise en conscience est le moment décisif pour la naissance de l'action spirituelle qui fut si longuement préparée par la flamme intérieure. L'agitation intérieure, une fois canalisée dans les formes supérieures de l'équilibre, les formes inférieures de la vie psychique sont réduites, pour une grande partie, au silence. Par la volonté vers la conscience, l'artiste surmonte son fond vital primitif ; aux tendances inférieures, il ajoute des nécessités supérieures. En concevant l'idée génératrice de l'œuvre d'art, il s'élève dans une sphère plus haute. Dans la sphère de l'inspiration, l'artiste n'est plus soumis à ce déterminisme rigoureux qui domine dans les sphères inférieures. Dans le monde de l'esprit, l'action n'est pas poursuivie parce qu'elle satisfait certaine nécessité, mais parce qu'elle est désirée pour elle-même. Elle a sa justification en elle-même. <sup>1)</sup> L'œuvre d'art, résultat d'un suprême effort spirituel, n'est pas désirée comme un moyen au service d'une fin qui serait en dehors d'elle, mais pour elle-même. C'est par là qu'elle dépasse le domaine du terrain vital. L'artiste est artiste, parce que par l'acte de l'inspiration, il a réussi à se libérer de la domination de sa nature primitive, à se surmonter.

Par la mise en conscience l'artiste prend connaissance de soi-même. Dans le domaine de la vie inférieure, cela n'est guère possible, car les impulsions primitives tendent directement et continuellement vers le monde extérieur, c'est là leur objet ; tandis qu'à la suite de la

---

1) Voir aussi K. Jaspers, *Philosophie*, vol. II, Berlin, Springer, 1932, p. 294 et suiv.

répression de ces impulsions, par la tendance égocentrique, par le conflit, dont la tension provoque sa conscience, l'artiste prend connaissance, non seulement du monde extérieur, mais aussi de soi-même. C'est aussi grâce à la mise en conscience qu'il découvre son moi. Plus la crise qui produit l'inspiration est forte, plus il sentira l'opposiiton de ses forces intérieures et plus étendue sera la connaissance qu'il prendra de son propre moi, de son monde intérieur. Et la réalisation de l'œuvre d'art n'étant autre chose que la réalisation de l'inspiration, le processus entier de la création artistique est au fond un processus, par lequel l'artiste se révèle et réalise son moi propre. En créant, il fait la conquête de son moi. Cette conquête, il la fait à la suite d'une crise aiguë, par une contrainte extrême, due à la mise en conscience au cours de laquelle il se trouve devant une résistance douloureuse des forces intérieures. Sa conquête du moi se fait au prix des innombrables périls qui le menacent. « Il y a une qualité spéciale, une sorte d'énergie individuelle, propre au poète. Elle paraît en lui et le révèle à soi-même dans certains instants d'un prix infini », dit très justement Paul Valéry. <sup>1)</sup> A ce prix infini, au prix de sa souffrance, l'artiste révèle son moi et passe par le moment le plus important de sa vie. Tolstoï avait dit : « L'évènement le plus important dans la vie d'un homme est le moment où il prend conscience de son moi. » <sup>2)</sup> A travers ce processus qui le conduit au triomphe, il est agité sans répit par cette force attractive qui émane du fond de son

1) Paul Valéry, *Propos sur la poésie*, Paris, Au Pigeonnier, 1930, p. 59.

2) Cité d'après Otto Rank, *La volonté du bonheur*, Trad. le Lay, Paris, Stock, 1934, p. 9.

inconscient. La lutte n'est pas facile. L'âme voudrait s'arracher de son étreinte et pourtant rien n'est plus attrayant que justement cet enfer caché. L'artiste, quoi qu'il fasse, est dominé par la tendance égocentrique, par le désir de plonger en soi-même et ce n'est qu'avec peine qu'il peut y échapper. Seule l'angoisse que lui donne sa vie intérieure, peut le mettre en garde et l'exciter à l'effort nécessaire pour trouver l'équilibre capable de porter à la conscience sa profonde agitation. Pourtant, les troubles profonds, dont il est assiégé, ne cessent pas de le séduire. C'est un état psychologique que *Lord Byron* a admirablement rendu dans *Caïn* :

ADA (en parlant de Lucifer) :

*Je ne puis répondre à cet immortel être  
Que je vois devant moi, je ne puis le haïr.  
La terreur qu'il me cause et m'étonne et me charme,  
Je le crains sans pouvoir l'éviter. Dans ses yeux  
Un éclair attractif brille, m'émeut, me force  
A fixer sur les siens mes regards incertains.  
Mon cœur bat. Il m'impose; et pourtant il m'attire  
De plus en plus. Caïn ! délivre-moi de lui. <sup>1)</sup>*

Et *Amiel* note dans son journal : « On parle de la peur du danger, mais le danger exerce aussi un attrait puissant et vertigineux ; on veut se mesurer avec lui et jouir de sa force. » <sup>2)</sup> L'artiste fuit ce monde, mais ses yeux le regardent avec désir — il en a des moments de désespoir qui bouleversent son âme. C'est par la force

---

1) *Lord Byron, Caïn*, act. 1, scène 3, trad. Fabre d'Olivet, Paris, Servier, 1823, p. 79-80.

2) H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime* (23 février 1870), publ. Bernard Bouvier, Paris-Genève, p. 157.

du désespoir, qu'il arrive à l'inspiration et à la conscience de son moi. Sans cette souffrance aucune œuvre géniale ne peut naître et aucune vie spirituelle. Personne ne l'a senti plus fortement que *Kierkegaard* : « ...le désespoir est la maladie, peut-on dire, que le pire des malheurs est de n'avoir pas eue... et c'est une chance divine de l'attraper... la conscience d'être un esprit, un moi..., ne s'obtient qu'au delà du désespoir. » <sup>1)</sup> N'est-ce point à cela qu'avait pensé *Paul Valéry* en disant que « le beau est ce qui désespère » ?

La mise en conscience est donc une puissante réaction contre le vague de l'inconscient. Elle s'accomplit par un effort qui apporte une clarté dans l'agitation chaotique. « On s'accorde à reconnaître que l'effort donne à la représentation une clarté et une distinction supérieures », remarque *Bergson*. <sup>2)</sup> Grâce à cet effort qui procure la clarté, l'unité de la vie intérieure s'établit.

Quel peut bien être le sens de la mise en conscience ? On a vu qu'elle se réalise pendant la lutte avec ce qui nous lie à notre vie intérieure, elle résulte de la fuite devant le chaos qui fait naître l'angoisse. Ce chaos, à son tour, est le produit de la tendance égocentrique qui s'affirme contre les tendances biologiques dirigées uniquement et directement vers le monde extérieur. Est-ce que la mise en conscience ne signifie pas alors la négation de l'égocentrisme, donc du monde intérieur, et l'abandon au monde extérieur ? Il semblerait qu'il en est ainsi, mais, en réalité, il n'en est rien. La qualité

1) S. Kierkegaard, *Traité du désespoir*. Trad. Knud Ferlov et Jean J. Gateau, Paris, Gallimard, 1932, pp. 83, 85.

2) H. Bergson, *L'énergie spirituelle*, 12<sup>e</sup> éd., Paris, Alcan, 1929, p. 196.

essentielle de l'artiste, c'est l'édification d'un monde intérieur et il n'est artiste qu'autant qu'il se maintient dans son monde intérieur. *La mise en conscience ne signifie pas l'abandon de son monde propre, mais son éclaircissement grâce à un suprême effort.* Lorsque l'artiste fuit le chaos inquiétant qui est en lui, il ne le fait pas dans le but d'abandonner sa vie intérieure pour se livrer au monde extérieur, mais dans le but d'introduire de l'ordre là où dominait le chaos. En réalisant, grâce à son effort, cet ordre, il n'a pas renoncé à son monde intérieur, mais l'a *consolidé*, et dans cette forme consolidée, *il l'oppose encore plus vigoureusement au monde extérieur.* L'égoïsme reste toujours dominant. Les processus mentaux, par lesquels il continuera à élaborer ce qui a été mis en conscience, ont un caractère *autistique*, pour employer le terme de *Bleuler*, c'est-à-dire qu'ils affirment son indépendance vis-à-vis du monde extérieur qui ne peut le satisfaire et contre lequel il dresse son monde intérieur. <sup>1)</sup> Ainsi, il s'efforce à substituer à ce qui lui *est donné* ce qu'il *crée* lui-même; il aspire vers un sort déterminé par lui-même, ne souffrant pas de s'incliner devant un destin qui lui est imposé de l'extérieur.

Le moment de la mise en conscience rend évident le véritable rapport entre l'inconscient et le conscient. Les théories qui y voient deux forces isolées (comme, par exemple, la doctrine de *Bergson*), ne semblent pas assez fondées. Il faut, au contraire, y voir des différents degrés de la tension mentale, comme le pense *M. Pierre*

---

1) E. Bleuler, *Das autistisch-undisziplinierte Denken in der Medizin und seine Überwindung*, Berlin, Springer, 1919. *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien* (*Handbuch der Psychiatrie*, éd. G. Aschaffenburg, vol. IV, I). Leipzig und Wien, Deuticke 1911, p. 52 et suiv., p. 304 et suiv.



*Janet.* Lorsqu'il s'agit de l'inspiration de l'artiste, il ne peut même pas être question d'inconscient et de conscient, car ce n'est pas l'inconscient et le conscient, comme tels, qui sont au centre du problème. L'inspiration n'est ni l'un, ni l'autre, ses racines plongent dans le conflit qui bouleverse l'âme de l'artiste. Ce conflit se poursuit d'abord obscurément, dans la phase de l'inconscient, où il est peu à peu équilibré, et devient conscient. Il ne s'agit donc pas d'une force inconsciente et d'une autre force consciente, mais bien du processus du conflit qui passe par différentes phases. Nous basant sur ces considérations, nous pouvons répondre aisément à la question, posée très souvent, à savoir si l'image synthétique qui apparaît par la mise en conscience est entièrement préparée dans la phase de l'inconscient et parvient toute faite à la conscience, ou si elle est élaborée entièrement dans la conscience, n'ayant que les impulsions dans l'inconscient. Puisqu'il s'agit d'un processus ininterrompu, il est évident que l'élaboration commence déjà dans la phase de l'inconscient. A mesure que la tendance à trouver un équilibre se réalise, le processus devient de plus en plus conscient. Tout dépend du degré de sa tension. Et le processus une fois parvenu à l'état de conscience, cet état peut avoir des degrés variés, car tous les phénomènes de la conscience ne sont pas également clairs.

En un mot, il s'agit en réalité d'un même processus ininterrompu, à différents degrés de tension et non des forces isolées de l'inconscient et du conscient.

## 2. *La disposition créatrice.*

La mise en conscience ne s'effectue pas de manière tout à fait simple. L'apparition de l'image capable

d'équilibrer en quelque sorte le conflit intérieur est précédée d'une ambiance spirituelle générale que nous appelons *disposition créatrice*. Elle consiste en un état de tension qui mène à l'éclaircissement du conflit de l'âme. E. v. Hartmann la décrit en ces termes : « Cet état est caractérisé par une concentration profonde de l'esprit qui va de concert avec l'obscurcissement ou l'assoupissement de la perception. » <sup>1)</sup> L'artiste, dans son désir d'enfreindre son conflit, fait des efforts dont il résulte fatalement une concentration. Son agitation étant intérieure, c'est sur son état intérieur que sera concentrée son attention. Au cours de la création, c'est son monde qui domine. Même lorsque, comme nous allons le voir, il cherchera des différents stimulants extérieurs, ceux-ci ne serviront qu'à enrichir sa vie intérieure. Ces stimulants fixent son attention dans la mesure seulement où ils peuvent s'assimiler à son monde intérieur.

La caractéristique essentielle de la disposition créatrice est un état général agité, inquiet, comme une conséquence naturelle de la lutte qui se livre au fond de l'être intérieur. Le poète *Lenau*, par exemple, écrivait une fois à une amie que tout se mouvait et bouillonnait dans son intérieur, qu'il était dans un état effroyable de fermentation. Plus tard, il lui écrit à propos de cet état : « C'étaient les douleurs d'enfantement qui m'ont tourmenté. » Il travaillait à ce moment à *Faust*. <sup>2)</sup> Et *Berlioz* décrit aussi un semblable état : « Mes forces vitales semblent doublées... agitation étrange dans la circulation du sang, mes artères battent avec violence ; larmes... contractions spasmodiques des muscles, tremble-

---

1) E. v. Hartmann, *Asthetik*, vol. II., p. 535.

2) I. Volkelt, *Asthetik*, vol. III, 2<sup>e</sup> éd., p. 235.

ment de tous les membres, *engourdissement total des pieds et des mains*, paralysie partielle des nerfs de la vision et de l'audition ; je n'y vois plus, j'entends à peine, vertige... demi-évanouissement ! » <sup>1)</sup>

Parmi les notes de *Grillparzer*, on trouve : « Lorsque je suis rentré chez moi et après avoir pris mon repas, j'ai écrit sans aucune autre intention les huit ou dix vers sur une feuille de papier et me suis couché. C'est alors que je me suis senti en proie à une agitation étrange. Je me suis senti possédé par une forte fièvre. Toute la nuit, je me tournais d'un côté à l'autre. A peine endormi, je me réveillais en sursaut... Le lendemain, je me suis levé avec la sensation d'une grave maladie... et je suis rentré dans mon cabinet de travail. Sous mes yeux est tombée alors la feuille de papier avec les vers que j'avais écrit la veille et que je ne me rappelais plus. Je me suis assis à la table et j'ai écrit d'un seul jet, les idées et les vers me venaient d'eux-mêmes, je n'aurais pu les écrire plus rapidement. Le lendemain, le même phénomène se répéta. En trois ou quatre jours, le premier acte de mon drame était achevé, presque sans aucune rature. » <sup>2)</sup>

Cette disposition créatrice peut devenir tellement obsédante, que l'artiste n'ait plus la moindre attention pour le monde extérieur. Maxime du Camp dit de *Dela-croix* : « Il s'abandonnait trop à lui-même et ne résistait pas assez à cet emportement interne qui est la fièvre du travail. Un jour, j'étais chez lui, dans son atelier... Nous nous taisions et il avait oublié que j'étais là.

---

1) Adolphe Boschol, *Une vie romantique*, Hector Berlioz, Paris, Plon, 1919, p. 36.

2) Müller Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II., 2<sup>e</sup> édit., p. 147, 148.

Il peignait une *Fantasia* de petite dimension. Un cavalier au galop a lancé son fusil en l'air et lève la main pour le rattraper, pour le saisir au vol. Delacroix était très animé. Il soufflait bruyamment ; son pinceau devenait d'une agilité surprenante. La main du cavalier grandissait, grandissait, elle était déjà plus grosse que la tête et prenait des proportions telles, que je m'écriai : « Mais, mon cher Maître, que faites-vous ? » Delacroix jeta un cri de saisissement, comme si je l'eusse réveillé en sursaut ; il me dit : « Il fait trop chaud ici, je deviens fou ! » <sup>1)</sup>

Cette obsession intérieure par laquelle, en pareille disposition, l'artiste se trouve spirituellement isolé du monde extérieur, se manifeste parfois en gestes qui trahissent ainsi l'inquiétude intérieure. Schindler dit de *Beethoven* : « Ces moments d'enthousiasme spontané le surprenaient assez souvent lorsqu'il se trouvait en joyeuse compagnie ou même dans la rue et attirait ainsi l'attention des passants. Ce qui se passait en lui se trahissait par l'éclat de ses yeux. » <sup>2)</sup> Chez *Flaubert*, ces extériorisations prenaient des proportions colossales : « Je me livre dans le silence du cabinet à de si fortes gueulades et à une telle pantomime que j'en arrive à ressembler à Du Bartas qui, pour faire la description d'un cheval, se mettait à quatre pattes, galopait, hennissait et ruait. Ce devait être beau ! et pour arriver à quels vers, miséricorde ! » <sup>3)</sup> Au cours de l'inquiétude spécifique à cette disposition, l'artiste est comme une paille sur les flots, projeté dans toutes les directions, sans la

---

1) Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, vol. II, Paris, Hachette, 1906 ; p. 211 et suiv.

2) Müller-Freienfels, *ibid.*, p. 144.

3) G. Flaubert, *Correspondance*, éd. Charpentier, vol. III, p. 195.

moindre possibilité de se fixer pour le moment et se rendre compte de ses propres intentions. *Gœthe* écrivait à Schiller : « Je me trouve véritablement dans l'état de l'esprit du poète, car je ne sais vraiment plus au juste, dans la plupart des acceptions du terme, ni ce que je veux faire, ni ce que je dois faire. » <sup>1)</sup>

Le moment de l'inspiration est le moment de l'éclaircissement du monde intérieur. Il est donc naturel que les différentes circonstances qui suppriment ou diminuent le contact avec le monde extérieur favorisent l'apparition d'une disposition propre à l'inspiration. Tels sont le rêve et la fatigue.

La ressemblance entre le rêve et la disposition créatrice de l'inspiration a été depuis longtemps remarquée. Schleiermacher a particulièrement insisté à ce sujet <sup>2)</sup> et beaucoup d'aveux d'artistes créateurs nous en fournissent la preuve. Le lien étroit entre le rêve et la disposition créatrice se manifeste soit dans l'apparition de l'idée créatrice dans un rêve, pendant le sommeil, soit dans l'absorption de l'artiste, pendant la disposition créatrice, par son monde intérieur, absorption qui le plonge dans une rêverie plus proche de l'état de rêve que de celui de veille. Le rêve, en effet, n'est autre chose que la manifestation, ou mieux, l'éclaircissement de l'inconscient pendant que les sens sont assoupis. Le contrôle de la réalité étant inexistant, tout ce qui se cachait dans l'inconscient peut se manifester librement : c'est ainsi que dans le rêve ou dans l'état de rêverie apparaissent les fantaisies les plus bizarres. Ces fantaisies peuvent être la source d'une inspiration féconde pour diffé-

---

1) *Correspondance entre Schiller et Gœthe*. Trad. Lucien Herr, vol. I, Paris, Plon, 1923, p. 206.

2) Voir J. Volkelt, *ibid.*, p. 163.



rentes œuvres d'art, ainsi que beaucoup de cas l'ont confirmé. *Berlioz* dit dans ses mémoires : « Il y a deux ans, au moment où l'état de santé de ma femme, qui laissait encore quelque espoir d'amélioration, m'occasionnait le plus de dépenses, une nuit j'entendis, en songe, une symphonie que je devais composer. En m'éveillant, le lendemain, je me rappelai presque tout le premier morceau qui (c'est la seule chose dont je me souviens) était à deux temps (allégro) en *la mineur*. Je m'approchai de ma table pour commencer à l'écrire, quand je fis soudain cette réflexion : si j'écris ce morceau, je me laisserai entraîner à composer le reste... je le laisserai copier, je contracterai ainsi tout de suite une dette de mille ou douze cents francs... Ces idées me donnèrent le frisson et je jetai ma plume en disant : Bah ! demain j'aurai oublié la symphonie ! La nuit suivante, l'obstinée symphonie vint se présenter encore et retentir dans mon cerveau ; j'entendais clairement l'allégro en *la mineur*, bien plus, il me semblait le voir écrit. Je me réveillai plein d'une agitation fiévreuse et je me chantai le thème dont le caractère et la forme me plaisaient extrêmement... » <sup>1)</sup>

*Wagner* nous avoue quelque chose de semblable : « Je tombai seulement dans une sorte de somnolence pendant laquelle il me sembla soudain que j'enfonçais dans un rapide courant d'eau. Le bruissement de cette eau prit bientôt un caractère musical ; c'était l'accord de *mi bémol majeur* retentissant et flottant en arpèges ininterrompus ; puis ces arpèges se changèrent en figures mélodiques d'un mouvement toujours plus rapide, mais jamais le pur accord de *mi bémol* ne se modifia

---

1) H. Berlioz, *Mémoires*, t. II. Paris, Calman-Lévy, 1878, p. 349.

et sa persistance semblait donner une signification profonde à l'élément liquide dans lequel je plongeais. Soudain, j'eus la sensation que les ondes se refermaient en cascades sur moi et, épouvanté, je me réveillai en sursaut. Je reconnus immédiatement que le motif du prélude de *l'Or du Rhin* venait de se révéler tel que je le portais en moi sans être parvenu encore à lui donner une forme. En même temps, je compris la singularité de ma nature : c'est en moi-même que je devais chercher la source de vie et non au dehors. » <sup>1)</sup> Wagner a d'ailleurs exprimé le même fait sous une jolie forme poétique : Dans les *Maîtres Chanteurs*, Hans Sachs dit :

*Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,  
Dass er sein Träumen deut' und merk'  
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn  
Wird ihm im Traume aufgethan :  
All' Dichtkunst und Poëterei  
Ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.*

Jean Paul remarque à son tour que l'artiste est un somnambule « qui s'élève pendant le sommeil à des hauteurs qu'il ne pourrait jamais atteindre en état de veille. <sup>2)</sup> Hebbel note dans son journal : « L'état d'enthousiasme poétique est un état de rêve. Il se prépare dans l'âme de l'artiste quelque chose qu'il ignore lui-même. » <sup>3)</sup> Le poète roumain *Lucian Blaga* déclare également : « M'étant tourmenté pendant des heures à trouver quelque solution de détail ou d'ensemble (soit

1) R. Wagner, *Ma vie*. Trad. N. Valentin et A. Schenk, t. III. Paris, Plon, 1912, p. 83.

2) J. Kreibitz, *Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens*, Zeitschrift für Aesthetik, vol. 4, p. 534.

3) H. Delacroix, *Psychologie de l'Art*, p. 173.

du domaine philosophique, soit du domaine poétique), quelques meilleurs vers ou quelque strophe plus réussie, je dois me coucher le plus souvent sans résultat. Le matin, il me suffit de faire parvenir à la conscience la préoccupation de la veille pour que la solution se présente d'elle-même. J'ai un sommeil que je pourrais appeler un « sommeil créateur ». Et j'ai une confiance presque religieuse en ce sommeil créateur. » <sup>1)</sup> Bien plus, il y a des artistes qui ont rêvé presque tout le contenu de leur œuvre. Dès leur réveil, ils ont décrit purement et simplement ce qu'ils ont vu en songe. Par exemple, *Rabindranath Tagore* : « Je vis en rêve des marches de pierre conduisant à un temple et, sur ces marches, du sang, le sang d'un sacrifié. Au réveil, j'avais écrit mon histoire. » <sup>2)</sup> Et le poète allemand *Paul Heyse* : « Il m'est arrivé plusieurs fois, spécialement dans le sommeil du matin, d'inventer des motifs qu'ensuite, après mon réveil, je continuais et développais vite de façon unitaire... mais une fois il m'est arrivé de rêver presque entièrement une nouvelle que j'ai écrite ensuite. » <sup>3)</sup>

La fatigue peut également déterminer des états de rêverie favorable à la disposition créatrice. Il est vrai que l'on croit couramment que la fatigue, par sa définition même, est l'ennemie de la création artistique. Cette opinion s'explique par le fait que, dans l'état de fatigue, l'artiste, comme n'importe qui d'ailleurs, ne peut pas travailler, c'est-à-dire qu'il lui est difficile d'exécuter sous une forme concrète l'œuvre imaginée. Mais la création artistique ne se réduit pas à l'exécution concrète de

---

1) Dans une lettre personnelle.

2) H. Delacroix, *ibid.*, p. 179.

3) J. Volkelt, *Aesthetik*, vol. III., 2<sup>e</sup> éd., p. 240, 241.

l'œuvre. L'exécution n'est que la dernière phase du processus créateur. Elle est précédée d'autres phases, et si la fatigue peut être défavorable à l'exécution, il n'en est pas de même pour les autres, et particulièrement pour la disposition créatrice. La fatigue peut déterminer, en des circonstances favorables, de semblables dispositions, parce qu'elle réduit, ainsi que le sommeil le contact avec le monde extérieur et facilite ainsi le jeu de l'imagination. Cela est soutenu surtout par *Kraepelin* et par *Stadelmann*. <sup>1)</sup> Bien entendu, la fatigue ne détermine pas toujours une disposition créatrice, mais si la tension intérieure est enfreinte par la réalité extérieure, elle peut, en diminuant le contact avec cette dernière, intensifier cette tension et la faire parvenir à des images indépendantes du monde extérieur. Il est évident toutefois que l'élaboration consciente de ces images, pour être concrétisée en une œuvre d'art, exige un effort et ne peut se réaliser dans un état de fatigue.

Le sommeil et la fatigue, qui peuvent déterminer une disposition créatrice, contribuent rarement par eux seuls, à l'inspiration. Ils ne sont que des moments courts et passagers et leur importance se fait sentir particulièrement lorsque le conflit intérieur n'est pas assez intense pour s'opposer au monde extérieur et faciliter ainsi l'apparition des images. Généralement, ils ne sont qu'un anneau dans la chaîne d'un processus de cristallisation qui avait déjà commencé préalablement. Le sommeil et la fatigue ne font donc que *faciliter* l'apparition de l'image qui peut éclaircir le conflit intérieur, car le conflit peut également être assez puissant (comme

1) Voir Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II. Stadelmann a ces considérations dans *Die Stellung der Psychopathologie zur Kunst*.

cela arrivait dans le cas de Flaubert, Delacroix, par exemple, et de beaucoup d'autres), pour déterminer par sa propre force une concentration vers le monde intérieur qui poussera l'artiste à la cristallisation d'une image ou d'une série d'images. Bien qu'en de pareils états l'artiste a les sens éveillés, son monde intérieur domine toutefois par la force de son propre dynamisme. La profondeur du conflit en pareils cas est plus grande et par conséquent donne un sens plus profond à l'inspiration de l'artiste ; cela semble indiquer que l'inspiration à l'état de veille est de plus grande valeur, et même lorsqu'elle vient en rêve (comme par exemple pour l'*Or du Rhin* de Wagner), ce rêve n'a fait que compléter le processus créateur dont l'artiste était tourmenté déjà en état de veille.

Une disposition créatrice peut venir aussi en d'autres circonstances, et notamment quand, par suite d'un hasard quelconque, le dynamisme intérieur se trouve accentué et acquiert ainsi une prépondérance sur le monde extérieur. L'amour, par exemple, peut avoir de tels effets (fait tellement connu dans la vie des artistes) ou la joie et même la colère. Le compositeur allemand *E. Toch* dit : « Un terrain propre pour l'inspiration est bien l'état d'agacement. Lorsque je me brouille avec quelqu'un, je finis généralement par avoir une idée inspiratrice. » <sup>1)</sup> *Baudelaire* était, lui aussi, souvent inspiré par la haine : « Plus je deviens malheureux, plus mon orgueil augmente. Il faut tout dire... J'ai un orgueil qui me soutient et une haine sauvage contre tous les hommes. J'espère toujours pouvoir dominer, me venger,

---

1) Paul Plaut, *Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, p. 207.



pouvoir devenir impunément impertinent. » <sup>1)</sup>

Mais en tout cas, il serait faux de croire que l'amour, la joie, la colère ou la haine, par eux-mêmes, font naître l'inspiration. Ce qui est vrai, c'est qu'en général l'artiste n'est pas inspiré parce qu'il aime, mais au contraire, il aime parce qu'il sent une inquiétude passionnelle qui exige une issue. L'amour ou la colère n'est qu'un moment accidentel, capable de créer une disposition où un tourment intérieur, qui était latent, se déclanche et s'éclaire sous forme d'une image.

Pendant la disposition créatrice, l'effort, fait pour apporter de l'ordre dans le conflit qui agite l'âme de l'artiste, commence à triompher. L'image est le résultat de cet effort, mais, en général, elle est précédée de certains signes, plus ou moins vagues, de l'ordre. Les formes les plus communes en sont un *rythme*, une *mélodie*, une *couleur* quelconque. D'ordinaire, l'un ou l'autre domine, mais ils peuvent aussi apparaître ensemble. Ce sont les formes vagues les plus communes, desquelles va se préciser une image. Sans doute, la mélodie a, à sa base, un certain rythme, mais le rythme peut apparaître aussi sans mélodie, sous forme d'une agitation cadencée. *Paul Valéry*, à propos de son poème « Le cimetière marin », fait un curieux aveu : « Il est né, comme la plupart de mes poèmes, de la présence inattendue en mon esprit d'un certain rythme. Je me suis étonné, au matin, de trouver dans ma tête des vers décasyllabiques. » <sup>2)</sup> *Flaubert* était, lui aussi, souvent tourmenté par un certain rythme. Mais le rythme mélodique est encore plus fréquent dans la disposition créa-

---

1) Ernest Sellière, *Baudelaire*. Paris, A. Colin, 1931, p. 147.

2) Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*. Paris, « Le Livre », 1926, p. 62.

trice ; une certaine atmosphère musicale précède souvent l'inspiration. *Charles Maurras* dit : « Quelle porte s'ouvrirait au doigt mystérieux ? Quelle lampe fidèle... brillait sur des minutes où il n'importait guère que de ne rien fausser ni forcer, tant la masse puissante des sonorités décisives savait me réunir au jeu de ma pensée parce qu'elle venait de beaucoup plus loin que mon être. » <sup>1)</sup> Et le poète anglais *Swinburne* : « Un poète doit toujours écrire d'après une mélodie. » <sup>2)</sup> *Hebbel* avoue d'autre part : « La disposition du poète a trop du somnambulisme, elle est anéantie tout aussi facilement que le rêve, dans lequel elle se développe. C'est étrange qu'en une telle disposition, j'entende toujours des mélodies. » <sup>3)</sup> De même *Kleist* : « Dès la plus tendre enfance, j'ai rapporté tout ce que j'ai pensé sur l'art dramatique aux sons. Je crois que, dans les sons bas sont cachés les plus importants éclaircissements de la poésie. » <sup>4)</sup> *Schiller* écrit à *Goethe*, le 18 mars 1796 : « Chez moi, l'émotion est au début, sans avoir encore un objet défini et net ; l'objet ne se dégage que dans la suite. Ce qui vient d'abord, c'est un certain état musical de sensibilité, et, chez moi, l'idée ne vient qu'après. » <sup>5)</sup> On peut aussi citer *Nietzsche*, qui est poète autant que philosophe. Il a très souvent accentué le caractère musical de ses écrits. A propos de *Zarathoustra*, il dit qu'il appartient à la musique et notamment au domaine de la

---

1) Charles Maurras, *La musique intérieure*. Grasset, 1935, p. 83.

2) H. Ellis, *Tanz des Lebens*, p. 51.

3) Fr. Hebbel, *Tagebücher*, vol. III. *Sämtliche Werke*, éd. R. M. Werner. Berlin, Behr, 1913, p. 311.

4) Müller-Freienfels, *ibid.* p. 149.

5) *Correspondance entre Schiller et Goethe*. Trad. Lucien Herr, vol. I. Paris, Plon, 1923, p. 203-204.

symphonie. <sup>1)</sup> Et dans *Humain, trop humain*, il écrit : « Le poète mène triomphalement ses idées dans le char du rythme, ordinairement parce que celles-ci ne sont pas capables d'aller à pied. » <sup>2)</sup>

La disposition créatrice ne se manifeste pas seulement par des rythmes musicaux, mais aussi par des rythmes « de couleurs ». Souvent, l'idée centrale d'une œuvre surgit d'un jeu de couleurs que l'artiste voit en réalité. Un exemple typique de ce phénomène est fourni par Goethe, qui pensait en couleurs. Chez *Otto Ludwig*, la couleur est liée à la musique : « Dans la création poétique, mon procédé est le suivant : je suis d'abord saisi par une ambiance musicale qui se transforme en couleurs ; je vois ensuite une ou plusieurs figures dans certaines attitudes, isolées ou groupées... sur lesquelles les rayons du soleil tombent à travers un rideau coloré. » <sup>3)</sup>

*Flaubert*, en dehors des rythmes agités dont nous avons parlé, avait des visions intenses de couleurs. Même le ton fondamental de ses œuvres lui apparaissait sous forme de couleur. Voici ce que les Frères Goncourt disent à ce sujet : « Flaubert nous disait aujourd'hui : « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est bien égal. J'ai la pensée, quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance. Par exemple, dans mon roman carthaginois, je veux faire quelque chose de *pourpre*. Dans *Madame Bovary*, je n'ai eu que l'idée de rendre un ton, cette couleur de moisissure de l'existence des clo-

1) Karl Roetz, *Zur Analyse von Nietzsches Künstlerischen Schaffen*, Zeitschrift für Aesthetik, vol. XVIII, p. 48-49.

2) Fr. Nietzsche, *Humain, trop humain*, 189. Trad. par A.-M. Desrousseaux, *Mercure de France*, 1899, p. 214.

3) *Ludwigs Werke*, ed. V. Schmeitzner, vol. III. Leipzig-Wien, Bibliographisches Institut, 1898, p. 370.

portes. » ». <sup>1)</sup> La couleur avait grande importance pour *Liszt*, qui n'entendait pas seulement les différents sons, mais souvent les voyait aussi en couleurs. Lorsqu'il dirigeait et voulait des accords pleins et intenses, il commandait « du rouge ! » et pour obtenir une atmosphère sereine, tranquille, il demandait « plus de vert ! ».

Toutes ces formes vagues, caractéristiques de la disposition créatrice, dans lesquelles se meut l'agitation de l'artiste, ne sont que les formes primitives de l'ordre qui tend à s'introniser, certains *schèmes* qui, en se précisant, vont devenir des images plus claires, caractéristiques de l'imagination créatrice. Le processus de l'imagination créatrice part toujours de schèmes semblables qui sont le résultat du dynamisme de la vie psychique.

Ainsi que nous l'avons vu au cours de notre exposition, la caractéristique essentielle de la disposition créatrice, c'est une inquiétude qui tend vers un ordre. Cette inquiétude, sans laquelle il n'existe point de disposition créatrice, est bien le résultat naturel des tendances égo-centriques. Mais, malgré cette prépondérance, dans la disposition créatrice, du monde intérieur sur le monde extérieur, il existe toutefois certains facteurs extérieurs qui peuvent contribuer à son apparition. Il faut certainement souligner que les facteurs extérieurs ne peuvent, par leur propre force, créer chez n'importe qui la disposition créatrice, spécifique à l'artiste. Ils ne font autre chose que *contribuer* au déchaînement de l'inquiétude qui s'empare toujours, à l'état latent, de l'âme de l'artiste. Ces facteurs extérieurs, aidant la manifestation de l'inquiétude qui caractérise la disposition créatrice,

---

<sup>1)</sup> *Journal des Goncourt*, vol. I, 17 mars 1861, 1<sup>re</sup> éd. Paris, Charpentier et Fasquelles, 1887, p. 366-367.

peuvent rendre facile la mise en conscience de l'agitation intérieure, donc la libération et la décharge de la vie psychique intérieure de l'artiste.

A ce point de vue, une place importante est tenue dans la vie de l'artiste par les *toxiques* qui ont le pouvoir de rendre plus intense le jeu de l'imagination, de provoquer un « paradis artificiel », pour employer l'expression de Baudelaire. Un grand nombre d'artistes en ont usé et même abusé : *Musset, Gluck, Burns, Schubert, Jean Paul, Grabbe, E. Th. Hoffmann, Edgar Allan Poe*, consommaient beaucoup d'alcool, *Baudelaire* fumait le haschisch, *de Quincy* de l'opium, *Maupassant* consommait de l'éther, *Eminescu* du café en grande quantité et de l'alcool. Certains auteurs, comme par exemple *Müller-Freienfels*, mettent en doute l'efficacité de ces toxiques en ce qui concerne les inspirations de grande valeur. <sup>1)</sup> Il cite, entre autres, ce que Goethe a dit de *Schiller*, à savoir que chez celui-ci, quoiqu'il ne consommât pas trop d'alcool, on pouvait quand même reconnaître certains passages médiocres, écrits sous l'influence de la boisson. La vérité paraît être dans un juste milieu. Si on ne peut généraliser l'importance des toxiques chez tous les artistes, on ne peut non plus la nier pour tous. On peut, par exemple, se demander à juste titre ce qu'aurait produit *Baudelaire* sans l'usage des toxiques. En ce qui concerne *Schiller*, s'il ne consommait que peu d'alcool, il n'en est pas moins vrai qu'il se servait d'un autre excitant, comme nous le verrons plus loin. En tout cas, il est inutile de discuter ce qu'aurait produit un artiste *avec* ou *sans* l'usage des toxiques. On ne peut faire autre chose que d'enregistrer les faits

---

1) Müller-Freienfels, *ibid*, p. 159 et suiv.



qui nous prouvent qu'en un grand nombre de cas, les toxiques facilitent l'apparition d'une disposition créatrice.

Cependant, on connaît encore d'autres excitants extérieurs, dont les uns assez bizarres, et qui jouent un rôle important dans la création de beaucoup d'artistes. C'est le cas célèbre de *Schiller* qui avait toujours ses tiroirs pleins de pommes pourries, dont l'odeur était si forte que *Gœthe* faillit une fois se trouver mal. *Wagner* était aussi connu pour l'emploi de parfums forts qui le mettaient dans un état d'excitation. Les couleurs jouent également un grand rôle. Le même *Wagner* travaillait dans une chambre pourpre, et *Schiller* avait toujours dans sa chambre de travail un rideau rouge. Les vêtements ont aussi leur importance pour quelques-uns : *Haydn*, par exemple, lorsqu'il composait, était vêtu de ses habits de fête, *Wagner* s'habillait en velours et en soie dont le froissement le disposait à merveille. *Gœthe*, lorsqu'il écrivait ses drames avec des sujets pris dans l'antiquité grecque, se drapait d'une toge. Il tenait aussi beaucoup à la simplicité de sa chambre de travail ; les pièces trop encombrées de meubles distrayaient son attention et ne lui permettaient pas de se concentrer. <sup>1)</sup> En effet, sa chambre de travail, qui est conservée intacte, encore aujourd'hui, à Weimar, surprend par son extrême simplicité. *Balzac* ne pouvait travailler qu'à la lueur d'une bougie. Pendant le jour, il tirait les volets et se vêtait d'une robe de moine dominicain. D'autres affectionnent les promenades. Parmi eux *Beethoven*, qui a conçu beaucoup de ses chefs-d'œuvre au cours de longues promenades. Les différentes parties du jour peuvent également avoir leur influence. *Gœthe*, par

---

1) *Entretiens de Gœthe et d'Eckermann*. Trad. M. J. N. Charles. Paris, Claye, 1862, pp. 218, 300.

exemple, écrivait mieux le matin. *Proust* travaillait mieux pendant la nuit.

Les différents arts peuvent également contribuer à produire une disposition créatrice, non pas dans le sens que l'artiste imite le sujet traité par d'autres, mais dans celui qu'une œuvre d'art produit une certaine atmosphère dans son âme, favorable à la création. A ce point de vue, le stimulant le plus généralement connu est la musique, recherchée par beaucoup d'artistes. Un cas typique, c'est celui de *Gœthe* qui, bien que s'attachant surtout aux choses visuelles, faisait parfois venir des musiciens chez lui pour trouver une disposition au travail. Evidemment, le cas est plus fréquent encore chez les musiciens. Vincent d'Indy dit de *César Frank* : « Combien de fois ne l'avons nous pas vu s'escrimant sur son piano à taper en un saccadé constant *fortissimo*. Toute sa vie, autant qu'il put, Franck employa cette méthode d'appeler l'inspiration par le bruit musical. » <sup>1)</sup> De même *Alfieri*, d'après son propre aveu, a écrit la plupart de ses tragédies sous l'influence de la musique. <sup>2)</sup> D'autres se procuraient une ambiance inspiratrice en lisant des vers. Des cas typiques en sont *Hebbel* et *d'Annunzio*. <sup>3)</sup>

En ce qui concerne la disposition créatrice et la création artistique en général, on a encore remarqué leurs intermittences, fait connu aussi dans le domaine pathologique. *Kraepelin*, en particulier, a souligné l'apparition périodique de certaines maladies nerveuses et *M. P. Janet* en a souligné l'importance. <sup>4)</sup> Le même phé-

1) Vincent d'Indy, *César Franck*, Paris, Alcan, 1906, p. 77.

2) W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters*, Gesamelte Schriften, vol. VI, p. 182.

3) Müller-Freienfels, *ibid*, p. 160.

4) Pierre Janet, *La force et la faiblesse psychologiques*, p. 7.

nomène peut être observé en ce qui concerne la disposition créatrice. A. Busemann a publié à ce sujet quelques constatations intéressantes. <sup>1)</sup> La périodicité de la création, observée par lui, est subordonnée aux différentes saisons et aux diverses époques, au cours de l'existence de nombreux artistes créateurs. Les poètes qu'il a étudiés sont: *Gœthe, Mörike, Hoffmann von Fallersleben, Hebbel, Uhland, Schiller* et *Bürger*. En ce qui concerne les saisons, il trouve que la disposition lyrique ne se manifeste pas seulement au printemps, comme on le croit habituellement, en nommant même le printemps « la saison de la poésie ». Elle apparaît à un très haut degré aux mois les plus variés de l'année. D'après Busemann, les mois les plus propices à la disposition créatrice sont: *mai, septembre* et *janvier*. Les mois de *juillet* et *février*, c'est-à-dire les mois le plus chaud et le plus froid de l'année, sont très peu productifs chez tous les poètes étudiés. De ses constatations, il résulte que cette périodicité est due au climat. Si, par exemple, le mois de mai est plus chaud ou plus froid que d'habitude, le poète qui était généralement productif pendant ce mois fera preuve de dispositions plus réduites. En pareil cas, sa disposition apparaîtra pendant un autre mois. Ce genre de périodicité est donc dû à des facteurs également extérieurs.

Une autre espèce de périodicité, de beaucoup plus importante, est celle qui concerne les différentes époques de la vie de l'artiste. On a souvent observé que les artistes ne sont pas continuellement disposés à la création et beaucoup d'entre eux l'ont avoué eux-mêmes. *Paul Valéry*, par exemple, en parlant de l'état poétique,

---

1) A. Busemann, *Lyrische Produktivität und Lebensablauf*, Zeitschrift für Angewandte Psychologie, vol. 26.

dit qu'il est parfaitement *irrégulier, inconstant, involontaire, fragile*, et que nous le perdons comme nous l'obtenons, par *accident*. « Il y a des périodes de notre vie où cette émotion et ces formations si précieuses ne se manifestent pas. Nous ne pensons même pas qu'elles soient possibles. Le hasard nous les donne, le hasard nous les retire. » <sup>1)</sup> Cette variation que Paul Valéry croit être accidentelle, on l'a vue toutefois subir une régularité surprenante. Le premier qui l'a remarqué, c'est *Möbius*, en étudiant Goethe. Busemann publie, lui aussi, des données intéressantes dont il ressort que la disposition créatrice est plus manifeste pendant certaines périodes assez régulières de la vie. La vie de Goethe, par exemple, peut être divisée en périodes d'environ sept années. A une période de sept années, abondante en dispositions créatrices, succède une période, également d'à peu près sept années, plutôt pauvre en créations marquantes. Busemann a constaté le même phénomène chez d'autres artistes. *Mörike* a des phases de neuf ans, *Hoffmann von Fallersleben* de dix ans, *Hebbel* de quatre à cinq ans. La même alternance de périodes fut observée chez *Hugo Wolff*.

Evidemment, cette périodicité ne peut s'expliquer par l'influence de facteurs extérieurs. Elle est due à des facteurs immanents étant liée à l'accumulation et à la décharge de la force psychique.

Les exemples exposés, sauf celui de la périodicité immanente, nous montrent que, dans la disposition créatrice, les facteurs extérieurs peuvent aussi jouer un certain rôle. Il ne faut cependant pas oublier que ces facteurs ne sont pas décisifs par eux-mêmes ; ils facili-

---

1) Paul Valéry, *Propos sur la poésie*. Paris, Au Pigeonnier, éd. 1930, p. 17.

tent tout au plus la cristallisation d'une disposition créatrice due à l'inquiétude qui fermente dans la profondeur de l'âme. Dans le cas même où le rôle d'un pareil facteur est décisif, il ne faut pas oublier que c'est encore le monde intérieur qui domine. Ainsi que le disait *Hartmann*, cet état est caractérisé par une concentration de l'esprit. Les facteurs extérieurs ont de l'importance uniquement parce qu'ils rendent plus facile la concentration intérieure et par là l'apparition d'une image ou d'une série d'images qui surgissent du tréfonds du créateur. La disposition créatrice n'est qu'une phase de transition, où les profondeurs chaotiques se schématisent pour devenir un monde ordonné et équilibré.

## 2. *Le moment central de l'inspiration.*

De l'inquiétude schématisée de la disposition créatrice, de cette « primitive et sainte frayeur » dont parle *Balzac*, <sup>1)</sup> l'image s'éclaircit, l'idée se précise et constitue le moment central de l'inspiration, en faisant généralement naître une série d'autres idées à l'aide desquelles l'idée centrale s'amplifie. « C'est une idée mère d'où toutes les autres découlent », dit fort bien *Flaubert*. <sup>2)</sup> C'est un moment d'illumination, où les schèmes vagues du conflit deviennent des images claires et où l'artiste se sent souvent doué d'une sorte de clairvoyance, capable d'entrevoir l'essence même des choses. *Nerval* parle d'un état semblable : « Il me semblait que je voyais tous les secrets du monde se dévoiler à moi pendant ces heures suprêmes. » <sup>3)</sup>

---

1) Balzac, *Préface à la physiologie du mariage*.

2) G. Flaubert, *Correspondance*. Ed. Charpentier, III, p. 220.

3) Cité d'après K. Jaspers, *Psychopathologie générale*, Alcan, 1928, p. 113.



Cette illumination préparée dans le monde de l'inconscient et schématisée généralement grâce à la disposition créatrice, peut être déclenchée par une tension intérieure, comme dans le cas de *Rabindranath Tagore* : « Ce qu'il y a de plus important, l'acte même des Muses, est indépendant des aventures, du genre de vie, des incidents et de tout ce qui peut figurer dans une biographie. Tout ce que l'histoire peut observer est insignifiant. » <sup>1)</sup> Mais en beaucoup de cas, et probablement les plus nombreux, des événements extérieurs interviennent également. Il est fort probable qu'ils sont pour quelque chose, même chez Tagore, mais ils restent sur le deuxième plan et ne sont donc pas évidents. Les facteurs extérieurs ne déterminent pas seulement une disposition créatrice, ils peuvent encore influencer la continuation du processus de la création en facilitant l'apparition dans la conscience d'une idée claire. On sait par exemple que l'idée du « Vaisseau fantôme » est venue à *Wagner* pendant un voyage sur mer de Riga à Londres, la nuit, alors que grondait un orage terrible. *Berlioz*, ouvrant une fois un exemplaire des « *Orientales* » à la page où se trouvait « *La Captive* », lit les vers de *Hugo* et immédiatement, se retournant vers un ami, lui dit : « Si j'avais là du papier réglé, j'écrirais la musique de ce morceau car je l'entends. » <sup>2)</sup> Nous pouvons également citer le cas de *Massenet* : *Paul Desjardin* raconte que l'inspiration du « *Roi de Lahore* » lui est venue en apercevant un coffre indien décoré avec des bayadères exécutant des danses. « Telle fut la première révélation de l'Inde, celle d'où sortit le fameux

---

1) R. Tagore, *Souvenirs*, p. 199. Cité d'après H. Delacroix, *Psychologie de l'art*. Paris, Alcan, 1927, p. 91.

2) Cité d'après Fr. Paulhan, *Psychologie de l'invention*, Paris, Alcan, p. 24.

air de ballet, puis, peu à peu la coupe mélodique de tout l'opéra. Un autre coffre, celui qui accompagnait Rodrigue de Bivar dans ses expéditions, fournit au compositeur la première vue qu'il a eue de son Cid ». Desjardin dit encore : « Au dessert, on servit du vin grec. A quoi vous fait penser ce vin, me demanda Massenet, pour moi, voici ce qu'il me dit... et il se mit à murmurer une étrange mélodie orientale, langoureuse et capiteuse, une vraie danse d'almée. Et en effet cela ressemblait au vin qui brillait dans son verre. » <sup>1)</sup> Rappelons également le cas assez connu de *Weber* qui composa une marche pour le drame « Henri IV », de Gehe, reproduite par la suite dans son *Obéron*, et qui fut inspirée par le spectacle de chaises et de tables, renversées par hasard, pieds en l'air, dans un jardin, et dressées en rangs à différents intervalles. C'est ce qui lui donna la vision de sa composition musicale. <sup>2)</sup>

Le poète *Grilparzer* nous fait part qu'ayant, à la suite d'événements pénibles, complètement oublié une œuvre conçue par lui, il se mit un jour au piano et joua quelques morceaux de musique. C'est alors que quelques symphonies, jouées par lui lors de la conception de son drame « Das goldene Vliess » lui rappelèrent soudainement ce drame oublié. <sup>3)</sup>

*Balzac* a conçu la « Physiologie du mariage » sous l'impression d'une émotion provoquée par le mot « adultère », lu dans une étude de droit français. <sup>4)</sup> Un cas intéressant est encore celui de *Mozart* qui a conçu le quintette de « La flûte enchantée » en jouant au bil-

---

1) Cité d'après Fr. Paulhan, *Psychologie de l'invention*, p. 23.

2) Müller-Freienfels, *ibid*, p. 144.

2) Müller-Freienfels, *ibid*, p. 144-145.

4) Balzac, préface à la *Physiologie du mariage*.

lard. <sup>1)</sup> Ajoutons encore ces paroles de *Schiller*, adressées à *Gœthe* le 27 février 1795 : « Que nous sommes donc, avec toute la belle autonomie dont nous nous targuons, asservis aux forces naturelles, et combien peu pèse notre volonté, quand la nature refuse ! Ce que je couvais inutilement depuis cinq semaines, un doux rayon de soleil a suffi à le faire éclore en trois jours. Il se peut, j'en conviens, que l'obstination avec laquelle je m'y étais acharné ait préparé les voies à cette évolution rapide ; mais l'éclosion elle-même, c'est bien certainement à l'heureuse tiédeur du soleil que je la dois. » <sup>2)</sup> *Schiller* a senti juste : le facteur extérieur n'a fait que préciser ce qui avait subi une longue préparation.

Il arrive souvent que la fermentation de l'âme n'arrive pas à se cristalliser en une inspiration claire. L'inquiétude agite l'âme de l'artiste au plus profond de son être, sans qu'elle puisse se révéler à la conscience par son propre dynamisme, comme représentation distincte et apaisante. Dans des cas semblables, il arrive que l'artiste cherche intentionnellement des facteurs extérieurs qui puissent déclancher l'image claire. Ce sont là les époques de la vie des artistes où ils « cherchent des sujets ». Le peintre et le sculpteur cherchent généralement un modèle, l'écrivain et le musicien un événement qui puisse constituer l'action de leur œuvre. Il est notoire, par exemple, que *Léonard de Vinci* a longtemps cherché un modèle pour Judas. Il n'avait auparavant qu'un pressentiment de ce que devait être sa figure, celle-ci s'est précisée à peine quand il découvrit

1) J. Jastrow, *La subconscience*, trad. E. Philippi, Alcan, 1908, p. 65.

2) *Correspondance entre Schiller et Gœthe*, vol. I. Trad. Lucien Herr, Paris, Plon, 1923. p. 68-69.

le modèle correspondant. *Flaubert* et *Zola* sont célèbres par l'assiduité avec laquelle ils cherchaient des événements qui puissent les inspirer. *Madame Tinayre*, qui écrivit un roman à Gimel, avoue qu'elle ne l'a pas écrit parce qu'elle était là, mais qu'elle avait volontairement cherché une localité qui puisse servir son roman. <sup>1)</sup> Dans tous ces cas, ce ne sont pas les sujets par eux-mêmes qui provoquent l'agitation caractéristique du processus créateur, mais c'est au contraire l'agitation qui pousse à la recherche d'un sujet qui doit fournir l'occasion de la décharge. *Schiller* écrivait en ce sens à *Körner* le 18 mars 1796 : « Je crois que ce n'est pas toujours la représentation claire d'un sujet qui pousse à la création des œuvres de valeur, mais ce n'est souvent que le besoin d'un sujet, une tendance imprécise vers la décharge de certains sentiments agités. » De même *Goethe* avoue que « *Wilhelm Meister* » n'a pas été écrit à cause du sujet même, mais pour traduire un état d'âme sentimental qui a précédé l'invention du sujet. <sup>2)</sup>

Le moment culminant de l'inspiration, celui où parvient à la conscience l'idée de l'œuvre, se caractérise par une certaine *spontanéité*. Les différents cas cités relativement au facteur extérieur comme étant déterminant pour la mise en conscience, le prouvent tous. Les exemples peuvent être multipliés. Le peintre *Ludwig Richter* écrit : « Un jour je lisais avec grand intérêt les légendes allemandes de Grimm. Quand le crupuscule survint et que je mis de côté le livre et m'approchai des

---

1) Pierre Audiat, *La biographie de l'œuvre littéraire*, Paris, 1924, p. 94.

2) W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters* (Gesammelte Schriften, vol. VI). Leipzig-Berlin, Teubner, 1924, p. 207.

vitres obscurcies, ma composition, à laquelle je n'avais pas songé le moins du monde, surgit d'un coup devant moi, toute terminée et comme si elle vivait sa forme et sa couleur. Transporté de ravissement, je pris en hâte un fusain et, malgré l'obscurité envahissante, je mis le tout sur le carton. » <sup>1)</sup> Le peintre *Feuerbach* fait un aveu semblable : « Le tableau le plus animé que j'aie peint dans ma vie fut la réplique de la *Medée*. Je ne sais ni d'où, ni comment me vint cette idée. Elle m'est venue — comme tirée d'un pistolet, elle fut une trouvaille soudaine, sans préambules, sans intentions, sans efforts, et s'est projetée de ma tête sur la toile dans un courant paisible et chaud, d'une manière spontanée et sans recherches. » <sup>2)</sup> *Berlioz*, dans une de ses lettres, raconte qu'il cherchait depuis longtemps à composer l'air d'une marche qu'il ne trouvait pas quand, un jour, se promenant au bord du Tibre, à Rome, il glissa et tomba dans l'eau. Grâce au choc reçu, dès qu'il sortit de l'eau, il fredonnait l'air cherché. *Théodore Fontane* nous raconte aussi un cas assez caractéristique : « Lorsque je m'habillai, le poème me surprit soudainement et, avec un soulier au pied et l'autre dans la main gauche, je bondis et écrivis la poésie d'un seul trait. » <sup>3)</sup> De même, *Longfellow* : « Hier soir, j'ai rédigé un article sur les poésies d'*Allston*, après je restai assis jusqu'à minuit en fumant au coin de mon feu quand, tout à coup, il me vint à l'esprit d'écrire la « Ballade de la

1) Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, publ. par Heinrich Richter. Frankfurt am Main, Johannes Alt, 1886, p. 165-166.

2) Anselm Feuerbach, *Ein Vermächtnis*. Wien, Carl Gerold, 1885, p. 118-119.

3) Th. Fontane, *Von Zwanzig bis Dreissig*. Berlin, F. Fontane, 1898, p. 658.



goëlette Hespérus », ce que je fis. » <sup>1)</sup> Et le poète anglais *Housman* raconte comment, après avoir bu une carafe de bière, des vers entiers parvinrent spontanément à sa conscience. <sup>2)</sup> *Gœthe* disait à *Eckermann* : « Toute la réflexion du monde n'aide pas à penser. Il faut que la nature nous ait dotés de toutes nos facultés, en sorte que les bonnes idées nous viennent toujours comme les libres enfants de Dieu en nous criant : « Nous voici !... » ». <sup>3)</sup>

Cette apparition spontanée de la vision de l'œuvre, chez l'artiste, a donné lieu à maintes interprétations erronées. Elle fut considérée comme le seul moment décisif dans la naissance d'une œuvre d'art, comme un instant magique où jaillit spontanément tout ce qui sera représenté sous une forme sensible. En réalité, ainsi que les chapitres précédents ont essayé de le prouver, ce moment-là n'est qu'une étape de transition au sein d'un processus commencé dans les plus grandes profondeurs de l'âme. Sans le profond déséquilibre de l'âme, qui tend vers l'ordre, ce moment spontané ne se serait jamais produit, de même que la foudre ne tomberait pas sans les troubles antérieurs de l'atmosphère. A ce sujet, *Gœthe* remarque : « Tout ce que nous pouvons faire, c'est préparer le tas de bois, et bien le faire sécher ; et puis, il prend feu à son heure, et nous en sommes nous-mêmes surpris. » <sup>4)</sup>

C'est à ce moment central, comme les exemples

---

1) Longfellow, *Life of H. W. Longfellow*, vol. I, p. 339, Boston, cité d'après H. Delacroix, *ibid*, p. 187.

2) Earl of Listowel, *Der gegenwärtige Stand der Aesthetik in England*, *Zeitschrift für Aesthetik*, vol. 28 (1934) p. 170.

3) *Entretiens de Gœthe et d'Eckermann*, Trad. M. J. N. Charles, Paris, Claye, 1862, p. 33.

4) *Correspondance entre Schiller et Gœthe*, vol. I. (Lettre du 28 février 1795). Trad. Lucien Herr, Paris, Plon, 1923, p. 70.

précités le prouvent, que l'agitation intérieure parvient à la conscience sous forme d'idée. Elle passe par de différents états jusqu'à ce que, à un moment donné, elle commence à se préciser. La vision peut apparaître, soit sous forme d'objet ou de personnage (cela spécialement dans le cas du peintre, du sculpteur, mais aussi de l'écrivain et du musicien), soit sous forme d'événement ou d'action. L'action peut appartenir à une personne, mais elle peut être aussi impersonnelle, sous forme de mélodie. C'est le cas surtout du musicien. Il y a enfin différentes formes, plus vagues, ou plus précises, dans lesquelles se présente « cette idée mère ». Ce qu'il faut pourtant souligner, c'est que cette idée n'a point d'importance par elle-même, mais comme concrétisation d'une attitude parvenue du for intérieur. C'est l'agitation intérieure qui provoque l'apparition de cette idée et c'est encore cette agitation qui lui confère un sens. Si par exemple, à un moment donné, la vision du *Penseur* se montre à Rodin, ou la vision de *Judas* à Léonard de Vinci, ces figures doivent leur aspect à une agitation intérieure par laquelle elles ont été provoquées. Elles sont l'incarnation d'une atmosphère cachée qui tourmente l'âme de l'artiste et c'est en qualité de symbole de cette atmosphère, qu'elles ont un sens. Dénudées de ce sens, elles n'exprimeraient rien d'artistique, elles seraient semblables à des figures de cire, sans vie. Ce qui nous importe dans l'inspiration, ce n'est pas le *mécanisme* de l'apparition d'une idée, mais le fait qu'en ce moment un sens conçu dans les plus intimes replis de l'âme, se révèle à la conscience. Par ce moment, le monde intérieur de l'artiste commence à prendre une forme plus précise, son chaos tend à devenir un cosmos et il pourra ainsi s'opposer plus vigoureusement au

monde extérieur. Il est vrai que l'inspiration, dans la plupart des cas, n'est que le premier moment de consolidation du monde intérieur. Le processus devra continuer, l'idée mère donnera naissance à d'autres idées qui vont se heurter et se ciseler pour acquérir toute leur valeur.

#### 4. *Le dynamisme de l'inspiration.*

Le moment essentiel de l'inspiration est la transition de l'état schématique de la disposition créatrice à des images claires. Par là, le monde intérieur et nébuleux de l'artiste devient un monde conscient, « car conscience et image sont synonymes ». <sup>1)</sup> L'attitude de l'artiste, caractérisée par son égocentrisme, son opposition aux impulsions primitives qui tendent directement à s'extérioriser, devient ainsi une attitude mentale. L'agitation intérieure, au lieu de se manifester par une mimique extérieure caractéristique chez les êtres inférieurs, se manifeste de manière supérieure comme une mimique intérieure, comme attitude mentale. <sup>2)</sup> Ainsi, ce qui est essentiel dans l'inspiration, c'est que la tendance vers le monde extérieur soit vaincue par la tendance vers le monde intérieur. Quand l'artiste essaiera d'extérioriser le produit de son imagination, ce ne sera plus une simple mimique extérieure, mais une invention complexe, passée à travers le prisme du monde intérieur.

Ce serait pourtant une grave erreur que de croire que l'image, une fois parvenue à la conscience, le tour-

---

1) Ch. Lalo, *Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration*, Journal de Psychologie, t. 23, 1926, p. 30.

2) Sur l'attitude mentale, voir Binet, *Le bilan de la psychologie en 1909*. Année psychologique, 16, 1910, avant-propos. Binet prend l'idée de Bain.

ment intérieur prend fin. Il persiste, au contraire, *il n'a seulement fait que revêtir une forme nouvelle, une forme mentale*. Poussé par l'inquiétude chaotique de l'âme, le moi du créateur artiste a forcé le conflit, dont il est la proie, à prendre une forme claire et, par cela même, moins troublante. *L'agitation a été éclaircie, mais non éliminée*. La tension intérieure persiste et c'est elle qui vivifie l'imagination. L'inspiration est un phénomène dynamique par excellence.

L'image parvient à la conscience grâce à un *effort*. La voie de cet effort, issue des régions obscures du conflit intérieur, va, à travers la disposition créatrice, jusqu'au moment central de l'inspiration où apparaît l'image claire. Le processus de l'imagination est un effort ininterrompu qui tend à transformer les schémas, produits de la fermentation intérieure, en images distinctes et vivantes. *Bergson* dit très justement : « Le sentiment de l'effort d'intellection se produit sur le trajet du schéma à l'image... l'invention consiste précisément à convertir le schéma en image. L'écrivain qui fait un roman, l'auteur dramatique qui crée des personnages et des situations, le musicien qui compose une symphonie et le poète qui compose une ode, tous ont d'abord dans l'esprit quelque chose de simple et d'abstrait, je veux dire d'incorporel... » <sup>1)</sup> Ainsi que nous le montre tout ce que nous avons dit sur l'inspiration, ces schémas, nés de l'inquiétude de l'âme, sont des *schémas dynamiques*, pour employer le terme de *Bergson*. <sup>2)</sup> Cela veut dire que les schémas créateurs ne sont pas quelque chose de statique, mais quelque chose en plein

1) H. Bergson, *L'énergie spirituelle*, 12<sup>e</sup> éd., Paris, Alcan, 1929, p. 185-186.

2) H. Bergson, *ibid.*, p. 172.

devenir. Ils tendent, par leur essence même, à devenir, d'imprécis tourmenté, quelque chose de précis et bien défini. Dans leur processus, on distingue donc une *intention* manifeste, tant dans le sens qu'ils cachent une certaine *directive* de leur développement, ainsi que *Brentano* <sup>1)</sup> et *Husserl* <sup>2)</sup> le soutiennent, que dans le sens *volitif* de *Binet*. Comme nous le disions plus haut, dans les tourments intérieurs de l'artiste domine la volonté à la conscience ; poussé par l'angoisse de son monde intérieur, il s'efforce de parvenir à une issue éclaircie. La direction de cette issue se trouve déjà dans les schémas qui apparaissent au cours de la disposition créatrice. Les schémas dynamiques sont donc, par leur définition même, *des schémas anticipateurs*. Ils ne se transforment pas en images au bon gré du hasard, mais d'après une direction immanente qui est poursuivie avec effort. <sup>1)</sup> Ces schémas dynamiques sont difficiles à définir, difficulté soulignée particulièrement par M. Bergson. Ils sont plutôt sentis. En tout cas, ils ne consistent pas en des images plus effacées, comme on pourrait le supposer ; les exemples multiples du chapitre précédent nous montrent que les images proprement dites apparaissent plus ou moins brusquement. La disposition créatrice est faite, comme le schéma anticipateur, d'autres facteurs, comme par exemple, de rythme, rythme musical, rythme de couleur, donc de quelque chose de mouvementé par excellence. C'est pour cette raison que nous les nommons schémas dynamiques. Un tel schéma

---

1) Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkt*.

2) Ed. Husserl, *Logische Untersuchungen*, vol. II, 5<sup>e</sup> partie. Halle, Niemeyer, 1913.

3) Otto Selz insiste spécialement sur le rôle anticipateur des schémas dans *Die Gesetze der produktiven und reproduktiven Geistestätigkeit*, Bonn, 1924.



consiste en une certaine tension qui s'annonce par des rythmes différents, issus directement de la vibration intérieure. Ces rythmes ne représentent pas, comme schéma, une image effacée, mais une atmosphère générale de la tension où se prépare l'image. *Bergson* en parle ainsi : « Il [le schéma] consiste en une *attente* d'image, en une attitude intellectuelle destinée... à préparer l'arrivée d'une certaine image précise. » <sup>1)</sup> Cette attitude d'extrême tension prendra, plus ou moins spontanément, la forme d'une image distincte. Toute image a cette origine dynamique. La spontanéité de l'imagination a, à sa base, un effort qui conduit de l'état chaotique à la lumière. Cette transformation des schémas dynamiques en images précises est une caractéristique essentielle de l'activité spirituelle.

Mais d'où vient la matière par laquelle le schéma dynamique devient une image distincte et constitue ainsi le vaste processus de l'imagination ? De la réserve énorme d'expérience conservée dans l'inconscient. L'effort tenté pour le trajet du schéma dynamique à l'image, mobilise les forces latentes de l'inconscient, fait agir l'expérience acquise et crée ainsi l'image. Cet effort ne se borne donc pas seulement à la tendance de cristallisation, mais s'emploie aussi à la mobilisation et à l'évocation des expériences acquises que l'esprit de l'artiste, par sa puissance de synthèse, représente sous des formes originales. La vaste expérience acquise ne se conserve jamais sous sa forme originaire. Elle est sans cesse décomposée, puis refaite en nouvelles synthèses et tend à parvenir à la surface de la conscience. Voilà pourquoi l'abondance de l'expérience a un rôle aussi

---

1) *Bergson, ibid, les mêmes pages.*

décisif pour la richesse de l'imagination. Les recherches classiques de Ribot, Paulhan, Souriau, Dilthey, Wundt, Müller-Freienfels et beaucoup d'autres, le prouvent suffisamment. Il résulte de leurs recherches que le pouvoir créateur de l'imagination ne consiste pas dans l'invention d'une matière entièrement nouvelle, mais en une synthèse nouvelle de l'expérience acquise. La nouveauté de l'invention dépend de l'originalité des combinaisons faites avec les données de cette expérience. C'est la puissance synthétique de l'esprit qui s'affirme par ces combinaisons. Par elles, l'artiste marque son indépendance vis-à-vis du monde extérieur, car, malgré l'influence déterminante de ce monde sur ses représentations, celles-ci ne restent pas sous leur forme originales, mais *sont transformées suivant les exigences intérieures de l'esprit*. Et si la richesse de l'expérience dépend de la fréquence des contacts avec le monde extérieur, l'artiste ne demeure nullement l'esclave de ce monde, car, à cette expérience, il apporte sa puissance synthétique et en élabore un monde nouveau, *son monde à lui*.

Lorsque l'artiste, tourmenté par son inquiétude intérieure, tend à y introduire un ordre, pour trouver un équilibre à son agitation chaotique, il ne fait en réalité autre chose que s'efforcer à évoquer la matière de son expérience et la synthétiser en une image précise. Son effort vers l'ordre est un effort pour synthétiser cette matière. Lorsque la nouvelle synthèse a été réalisée, c'est-à-dire lorsque l'image est apparue à la conscience, la fermentation a pris une forme ordonnée. La puissance synthétique par laquelle sont créées les images nouvelles n'est au fond que l'effort vers un ordre requis pour calmer l'agitation intérieure. L'image appa-

rue à la surface de la conscience signifie la victoire de l'ordre sur le chaos, qui a été surmonté, au moins pour le moment.

Dans la formation de l'image domine donc le désir de créer un équilibre à l'inquiétude intérieure. La direction de ce désir dépend du conflit de l'âme. C'est à cette fin que l'expérience entière est décomposée et représentée en formes nouvelles. L'esprit de l'artiste tend à transformer tout d'après l'impulsion donnée par son agitation intérieure. Cette agitation fait que l'image même, une fois créée, ne reste pas la même quand l'artiste veut la contempler, mais subit des transformations incessantes. *Gæthe*, par exemple, a dit une fois : « Quand je fermais les yeux, la tête inclinée, je m'imaginai une fleur au centre de mon champ visuel ; la fleur ne demeurait pas une seconde dans sa forme primitive, mais elle s'épanouissait et, du dedans d'elle-même, se développaient toujours des fleurs nouvelles aux feuilles colorées, mais aussi vertes ; ce n'étaient pas des fleurs naturelles, mais fantastiques, d'ailleurs régulières comme les rosaces sculptées. » <sup>1)</sup> Cette même tendance de transformation de l'expérience acquise suivant les impulsions de notre vie intérieure fait qu'on est porté à interpréter les données objectives tout à fait différemment qu'elles ne sont en réalité : cela particulièrement quand ces données sont vagues comme l'est, par exemple, la configuration des nuages. A ce point de vue *Léonard de Vinci* a une remarque intéressante : « Si tu regardes certains murs imbriqués de taches et faits de pierres mélangées et que tu aies à inventer quelque site, tu pourras voir sur ce mur la similitude

---

<sup>1)</sup> W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1922, p. 190.

des divers pays, avec leurs montagnes, leurs fleuves, leurs rochers, les arbres, les landes, les grandes vallées, les collines en divers aspects, tu pourras y voir des batailles et des mouvements vifs de figures et d'étranges airs de visages, des costumes et mille autres choses que tu réduiras en bonne et intègre forme. » <sup>1)</sup> De la même façon s'expliquent les innombrables illusions optiques, auditives etc... et les cas de déformation inconsciente de la réalité, comme c'est le cas des témoignages. <sup>2)</sup>

A cause de cette tendance très prononcée de l'artiste à transformer par son imagination, sous l'empire de ses impulsions, tout ce que la réalité lui fournit, la création artistique a souvent été comparée au mensonge. *Oscar Wilde* dit à ce sujet : « Mensonge et poésie sont des arts, des arts qui ne vont pas sans rapports réciproques, comme Platon l'avait compris. » <sup>3)</sup> Et *Nietzsche* : « Le menteur est frère du poète. » <sup>4)</sup> *Stendhal* avoue dans son autobiographie qu'il lui faut beaucoup d'attention pour ne pas dire des mensonges. Nous trouvons également un passage intéressant chez *Hebbel*, qui confesse que lorsqu'il lui arrivait de conter quelque événement, involontairement il ne pouvait s'empêcher de transfigurer la réalité des choses. <sup>5)</sup>

---

1) Cité d'après Tristan Klingsor, *Léonard de Vinci*, Paris, Rieder, 1930, p. 50.

2) J'ai publié moi-même des expériences semblables faites sur des enfants âgés de 10 à 14 ans, dans mon livre *Selectia copiiilor dotati* (La sélection des enfants doués), Cluj, 1929. D'autres expériences faites par moi sur les adultes ne sont pas encore publiées.

3) *Oscar Wilde*, *Intentions*, trad. par Ph. Neel, Paris, Stock, 1928, p. 9.

4) Cité d'après Ilse Reicke, *Zeitschrift für Aesthetik*, vol. 10, p. 294.

5) *Utitz*, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. II, Stuttgart, 1920, p. 186.

Ainsi le monde intérieur de l'artiste apparaît en dynamisme incessant où tout est mouvement et transformation et d'où s'échappent des images multiples et variées. Ces images sont le résultat de la décomposition continuelle de l'expérience acquise et de son élaboration sous des formes nouvelles. Les *éléments* (qu'on me pardonne l'emploi de ce terme qui répugne aujourd'hui) ne sont donc pas nouveaux, ce sont les formes dans lesquelles ils sont assimilés qui sont nouvelles. Mais en dehors de la forme, il existe un facteur souvent méconnu par les artistes eux-mêmes et qui est, en réalité, le facteur fondamental de l'imagination créatrice. Ce facteur, c'est le *sens*. Les images qui se révèlent à la conscience de l'artiste ont une valeur en tant qu'elles ont un sens. Et ce sens ne dépend pas seulement de la forme de l'image. Le mot « rose » par exemple, peut signifier une fleur réelle, mais dans la bouche d'un amoureux, il peut signifier sa bien-aimée. Le mot « moulin à vent » a un sens quand je parle de la récolte de cette année, et il en a un autre quand je pense à Don Quichotte. Dans le processus créateur, ce qui importe ce n'est pas seulement le fait de représenter des éléments existants sous des formes originales, mais surtout de leur communiquer, sous leur nouvelle forme, un *sens nouveau*. Les images apparues à la conscience de l'artiste sont l'expression d'un sens profond, dû au conflit du monde intérieur de l'artiste. *Lorsqu'on parle d'imagination créatrice, il ne faut pas s'attacher seulement au fait que, dans la conscience de l'artiste apparaissent des images, mais surtout au fait que ces images sont le symbole d'un sens. Ce n'est pas l'image en elle-même qui importe, mais le sens qu'elle contient.* « *Denn alle Schöpfung hat ihren Ursprung im Reich*



des Sinnes », dit très justement Keyserling. <sup>1)</sup> Les images les plus variées peuvent apparaître dans la conscience ; ce qui les unit et les fait vivantes, c'est le sens qui jaillit du fond de l'âme de l'artiste créateur. Ce qui, en réalité, est important pour l'artiste, ce n'est pas d'avoir trouvé telle image, mais d'avoir trouvé l'image qui correspond au sens du conflit qui le tourmente. C'est pour cette raison que parfois il est si longtemps tourmenté et doit recourir à des changements, souvent radicaux, pendant l'élaboration et la réalisation de son œuvre. Nous rappelons un passage de *Flaubert* qui disait aux frères Goncourt : « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est bien égal. J'ai la pensée, quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance. L'affabulation à mettre là-dedans me faisait si peu que quelques jours avant de me mettre à écrire le livre, j'avais conçu *Madame Bovary* tout autrement. Ça devait être, dans le même milieu et la même tonalité, une vieille fille dévote et chaste... Et puis j'ai compris que ce serait un personnage impossible. » <sup>2)</sup> La couleur, la tonalité dont parle Flaubert, c'est le sens qu'il cherche à exprimer par une image correspondante.

Les éléments constitutifs dont l'image a été construite, proviennent de l'expérience acquise, puisée du monde extérieur. Mais, en vérité, ce ne sont pas ces fragments de la réalité extérieure qui déterminent la

---

1) H. Keyserling, *Erfindung und Form* (*Der Leuchter*, vol. VII, Darmstadt, 1926, p. 163).

2) *Journal des Goncourt*, vol. I, 17 mars 1861, 1<sup>re</sup> éd., Charpentier et Fasquelle, 1887, p. 367.

création artistique, mais le sens qu'on leur donne, donc le monde intérieur. Le même mot dans l'imagination du poète, la même couleur dans celle du peintre ou le même ton dans celle du compositeur, peuvent prendre les significations les plus différentes. Si les éléments sont déterminés du dehors, le sens qui les unit et leur donne une valeur ne peut venir que du tréfonds de l'artiste. Déjà *James*, *Binet* et *l'école de Würzburg* ont démontré que l'âme humaine n'est pas seulement un centre des différentes impressions venues du dehors, mais qu'elle confère d'elle-même une signification aux créations de l'imagination. L'élaboration sous formes nouvelles des éléments de l'expérience acquise n'est autre chose qu'une occasion de projeter ce qui vit, chargé de sens, dans la profondeur de l'âme. Les images construites sont autant de *symboles* d'une réalité profondément vécue, qui imprime un sens à tout ce qui surgit sur le plan de la conscience. Lorsque dans l'âme de l'artiste se produit l'effort de passer du schéma à l'image, c'est-à-dire d'évoquer et de rassembler en images les données éparses de l'expérience, cet effort n'est pas suscité par les données de l'expérience provoquée du dehors, mais par le sens qui se dégage de la réalité intérieure et qui cherche un symbole pour s'exprimer. La spiritualité consiste dans une continuelle création : « L'esprit est création continue. Créer ou recréer, telle est sa formule », dit *H. Delacroix*. <sup>1)</sup> Mais cette création a toujours un sens, elle symbolise quelque chose qui vient de l'inconscient caché. *H. Delacroix* dit encore ailleurs : « L'image, quelle qu'elle soit, qui, dans l'es-

1) *H. Delacroix, Psychologie de l'Art*, Paris, Alcan, 1927, p. 198.

prit figure le concept, est un signe, un symbole, parce qu'elle n'est pas prise pour ce qu'elle paraît, mais pour ce qu'elle figure. » <sup>1)</sup>

L'artiste, par sa force égocentrique, plonge inlassablement dans les couches profondes de son moi, au fond de son inconscient d'où *doit jaillir son œuvre*. Mais en se penchant sur son monde intérieur, ses couches profondes, il ne les laisse pas s'extérioriser sous leur forme primitive ; il les retient et les façonne, malgré toute l'inquiétude qu'elles comportent pour lui et la souffrance qu'elles donnent. C'est ce combat intérieur qui donne le sens, symbolisé par de différentes images surgies à la surface de sa conscience. Ces images sont donc le symbole du sens le plus profond qu'on puisse concevoir — du sens dégagé de la lutte pour « être ou ne pas être ». Lorsque l'artiste a réussi à cristalliser cette lutte dans une image et trouvé ainsi le symbole, grâce auquel il peut projeter à l'extérieur les couches profondes de son moi intérieur, il a affirmé sa raison « d'être ». Mais à ce moment-là, l'artiste n'est qu'à mi-chemin de sa victoire ! Pour que cette dernière soit entière et consolidée, il lui faudra encore passer par les phases de l'élaboration et de la réalisation de son œuvre. En vue de cette victoire, il envisage déjà dès le moment de sa première inspiration l'incorporation de son image dans une certaine matière. Le caractère essentiel de ses images est qu'elles exigent d'être *incorporées*. Mais pour l'instant, il nous importe de souligner que c'est grâce au vaste processus de l'imagination que l'artiste reus-

---

1) H. Delacroix, *Le langage et la pensée*, Paris, Alcan, 1924, p. 105.

sit à symboliser son monde intérieur, monde chargé de sens, mûri dans l'inquiétude, mais aussi façonné par l'effort de sa lutte.

*M. I. Meyerson* remarque aussi ce caractère de l'image en quelques passages intéressants : « Certaines images de pays, d'objets ou de situations nous donnent une espèce de choc, une impression chaude, profonde, qui fait surgir en nous toute une gamme complexe de sentiments que nous ne saurions exprimer et que nous ne pouvons connaître et reconnaître que de cette façon indirecte et inadéquate. L'image ici n'est pas un retour au sensible pour lui-même ; elle est en quelque sorte un retour à soi à travers le sensible. C'est nous-mêmes, notre monde intérieur et non plus le monde extérieur qu'elle symbolise. Ces paysages sont des « paysages de l'âme », ces situations nous donnent le sentiment direct de notre durée profonde, du rythme de notre existence intime. Tout un monde d'états métaphysiques se cache derrière ces apparences concrètes... La langue des images, c'est la langue que l'homme se parle à lui-même. lorsque détaché un peu de la communion sociale, il abandonne le signe social, commun, impersonnel, abstrait. Les images sont la langue de son expérience propre, personnelle, les symboles de ses propres opérations symboliques, les abstraits de ses propres abstractions. Quelles que soient leur origine, leur signification et leur fin, que ce soit nous-mêmes ou le monde extérieur qu'elles traduisent, ce sont toujours des fragments de notre vision du monde, c'est toujours un concret qui porte notre empreinte... C'est donc nous-mêmes, c'est un peu le moi tout entier que nous retrouvons dans chacun de ces signes subjectifs. C'est la part de vérité que contient le paradoxe de Royer-Collard : « On ne se

souvient pas des choses, on ne se souvient que de soi-même. » ». <sup>1)</sup>

L'imagination créatrice est un processus libérateur, tant parce qu'elle transforme le chaos intérieur en cosmos, que parce qu'elle sert à consolider le monde propre de l'artiste pour qu'il l'oppose plus nettement au déterminisme extérieur. Aux contraintes du monde extérieur l'imagination oppose la puissance du monde spirituel. Elle affirme une volonté vers la conscience dans ce sens que l'artiste tend à cristalliser sous forme d'une image claire, le contenu chaotique de son monde intérieur ; par elle s'affirme aussi une volonté vers la liberté dans le sens qu'elle achève la consolidation du monde intérieur afin d'affirmer l'autonomie vivante du moi. A travers le processus de l'imagination, qui décompose les données de l'expérience et les recompose, sous des formes nouvelles, le moi de l'artiste exprime sa supériorité vis-à-vis du monde extérieur et sa volonté de reconstruction d'après ses propres lois. Il n'est satisfait, ni par le monde extérieur, tel qu'il est, ni par le monde intérieur, comme il existe ; ce qu'il veut, c'est une *création nouvelle*.

Il est vrai que les artistes gardent parfois assez fidèlement dans leurs souvenirs l'expérience acquise, sans trop la décomposer. *Balzac*, par exemple, avait une mémoire curieuse ; il oubliait complètement certains fragments de son expérience, mais, en revanche, il en retenait d'autres très fidèlement. (Bien entendu, cette fidélité est relative.) Dans ses œuvres, il se servait beaucoup de ces images dont il gardait le souvenir exact, elles ne représentaient cependant point des copies

---

1) I. Meyerson, *Les images*, dans *Nouveau traité de psychologie* de Georges Dumas, vol. II, Alcan, 1932, p. 585, 586.



de la nature, mais étaient ses créations au sens le plus strict du mot. *Cela venait du sens qu'il communiquait à chacune de ses images.* Si une image, reproduisant la réalité aussi fidèlement que possible, est transposée par un sens profond, jailli des replis intimes de l'âme, elle devient une création. Cette image n'est plus une reproduction, mais une production. Le sens, élaboré par l'effort dans le tréfonds de l'âme, rend l'image vivante et c'est ce qui lui donne sa valeur artistique. Ibsen dit quelque part : « Ecrire, c'est donner la liberté aux démons qui habitent les cellules secrètes de l'esprit. » En effet, sans le démon qui vient des profondeurs de l'âme, le processus de l'imagination demeure un jeu stérile. Au contraire, le sens révélé par la libération de ce démon donne le caractère d'*authenticité* aux créations spirituelles. N'est authentique que ce qui vient des sources propres, ce qui est mûri dans l'inquiétude et l'effort, dans la matière propre de l'âme ; l'œuvre qui manque d'authenticité n'est qu'une œuvre d'emprunt. L'authenticité, c'est l'affirmation du monde propre, le manque d'authenticité — l'abandon du moi à toute suggestion, venue du dehors. L'authenticité, c'est la spiritualité de la vie intérieure, le manque d'authenticité — l'emprise de la matière extérieure. L'authenticité fait la valeur de l'œuvre d'art et elle n'existe que là où se manifeste un sens propre qui transforme et spiritualise tout ce qui peut impressionner l'âme. Un artiste est d'autant plus authentique, qu'il est plus affranchi du monde extérieur et donne un sens propre aux impressions qui lui viennent du dehors. En ce sens, *Flaubert*, cet observateur sans égal de la vie de l'âme, dit : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait

de lui-même par la force interne de son style, comme la terre, sans être sur terre se tient dans l'air... Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. » <sup>1)</sup>

La signification de l'inspiration réside donc dans le sens, chargé de spiritualité et qui s'incarne dans un symbole conscient sous forme d'images, images issues d'un processus dynamique de la décomposition de l'expérience acquise et de sa reconstruction sous une forme nouvelle. Une succession de ces images n'a ainsi une réelle valeur pour l'œuvre d'art qui va être créée, que dans la mesure où ces images sont authentiques, c'est-à-dire dans la mesure où elles projettent le fond spirituel de l'artiste. Elles ne sont donc pas imposées du dehors à la conscience de l'artiste, mais par une nécessité intérieure, nécessité d'élucider et d'équilibrer le conflit *de son âme*. C'est la réalité de la souffrance spirituelle qui fait l'authenticité de l'imagination et la valeur artistique de l'œuvre. *François Mauriac*, ce subtil interprète des grands conflits de l'âme, dit si justement : « Il manque à beaucoup des livres dont, tous ces jours-ci, je coupe les pages, ce qui est à mes yeux l'essentiel : la nécessité. Ils auraient pu ne pas être écrits. Leurs auteurs ne les portaient pas en eux comme un fardeau dont il faut à tout prix se délivrer. C'est leur métier que de faire un livre... Pour moi, j'avoue que, de plus en plus, une œuvre m'attache dans la mesure où une destinée s'y reflète. » <sup>2)</sup> Une destinée — voilà le mot vrai. Le dynamisme de l'inspiration révèle à la conscience le monde intérieur de l'artiste... son destin spirituel.

1) Flaubert, *Correspondance*, éd. Conard, 1910, t. II, p. 86.

2) François Mauriac, *Lectures d'été* (*Le Temps*, 31 juillet 1934).

### 5. *Les différents types de l'inspiration.*

Tout ce que nous avons dit de l'inspiration jusqu'ici concerne les caractéristiques générales de ce processus. Chez tout artiste, nous trouvons la mise en conscience d'une image qui est le symbole d'une réalité spirituelle. Mais déjà, d'après les nombreux exemples cités, on pouvait s'apercevoir qu'en réalité cette mise en conscience ne s'accomplit pas de la même manière dans tous les cas individuels. Si le processus, en lignes générales, est dans tous les cas semblable, il n'en existe pas moins des aspects particuliers introduisant certains traits distinctifs. Il existe, en effet, des différents *types d'inspiration*.

Déjà Ribot, dans son œuvre magistrale sur l'imagination créatrice, a fait une distinction entre deux types d'imagination : *intuitive* et *réfléchie*. L'imagination intuitive va de l'unité aux détails, l'imagination réfléchie — des détails à l'unité. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que la seconde manque d'unité au début; elle existe, mais elle est vague et doit être peu à peu complétée, alors que l'imagination intuitive est claire et précise dès le début. <sup>1)</sup>

Cette distinction de Ribot est bien fondée et correspond à des causes profondes. D'après les aveux des artistes créateurs mêmes, beaucoup d'entre eux ont, au moment de l'inspiration, dans la conscience, des images complètement élaborées qu'il ne reste qu'à transcrire ou transposer sous une forme objective. D'autres, au contraire, n'ont que des schémas incomplets qu'il faut soumettre à une élaboration consciente et suivie. Evidem-

---

<sup>1)</sup> Th. Ribot, *L'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900, p. 133.

ment, les œuvres dues à l'inspiration intuitive exigent un travail beaucoup plus facile.

La différence entre les deux genres d'inspiration réside dans *l'élaboration des images*. Pour la première, l'élaboration se fait dans l'inconscient et l'image apparaît à la conscience sous une forme presque définitive. Pour la seconde, elle est incomplète et devra être élaborée consciemment ; elle exige un effort. Nous nommerons la première : *inspiration-jeu* et la deuxième : *inspiration-effort*. <sup>1)</sup> Mais nous soulignons qu'en nommant la seconde catégorie inspiration-effort, nous n'entendons pas que l'effort fait défaut à l'inspiration-jeu, car il n'est pas de mise en conscience qui soit séparée de l'effort. Seulement, dans ce cas, l'effort s'exerce dans le domaine de l'inconscient qui fait que ce type d'inspiration exige moins de travail. Au cas de l'inspiration-effort, l'effort est conscient et dépasse les limites de l'inspiration proprement dite. Nous le verrons de plus près lorsque nous traiterons le problème de l'élaboration en son ensemble.

Aux deux types d'inspiration s'attachent deux caractéristiques que l'on trouve souvent au processus de la création artistique : la *dépersonnalisation* et la *personnalisation*. La dépersonnalisation a trait à l'inspiration-jeu, la personnalisation à l'inspiration-effort. Dans le premier cas, l'artiste éprouve le sentiment que son inspiration est en dehors de sa volonté, qu'elle ne lui appartient pas, qu'elle lui vient d'un être étranger. Dans le cas de la personnalisation, il se sent parfaitement auteur de son acte, la cause de l'apparition de l'image en sa conscience.

---

1) Nous empruntons le terme de jeu, pour désigner un certain type, à M. Ch. Lalo.

Comment expliquer ces divers aspects de l'inspiration ? Ils s'expliquent par le double plan, inconscient et conscient, sur lequel se déroule l'image inspiratrice. Une image due à une élaboration consciente nous paraît bien nous appartenir. Si les impulsions inconscientes n'arrivaient pas à notre conscience, nous ignorions leur existence en nous, nous ne les sentirions pas comme nous appartenant. Il en est ainsi pour l'inspiration-jeu où l'image est élaborée entièrement sur le plan inconscient. Elle parvient à la conscience toute faite, presque inattendue : de là le sentiment qu'on la reçoit du dehors, de quelque être supérieur. De là également vient la croyance, chez les anciens, aux muses, desquelles les inspirés tiendraient leur idée génératrice. La « muse » qui anime l'inspiration n'est, au fond, que la multitude des expériences intérieures de l'artiste, qui s'élaborent sans le concours de sa conscience et de sa volonté, lui donnant ainsi l'impression d'être conduit par une puissance inconnue qui travaillerait pour lui.

En dehors de l'élaboration inconsciente, une autre cause du sentiment de dépersonnalisation, c'est l'intensité de l'image apparue, intensité due à une forte inspiration qui est parfois presque semblable à l'état de l'hallucination. Certains artistes, en effet, ont souvent l'impression de voir ou d'entendre en réalité ce qui n'est que le produit de leur imagination. Ils en éprouvent le sentiment que ce sont des événements indépendants de leur volonté et de leur personne. C'est plus souvent le cas de l'inspiration-jeu, car pour prendre pour réels des faits imaginés, il faut bien que ces faits soient plus ou moins élaborés dans l'inconscient et viennent surprendre la conscience. La cause de cette imagination est bien la force de l'effervescence intérieure.



Voici quelques exemples d'inspiration-jeu, caractéristiques pour le sentiment de la dépersonnalisation : Legouvé écrit de *Lamartine* : « N'a-t-il pas dit lui-même, un jour,    un de ses amis, fort absorbé par un travail : « Que faites-vous donc là, mon cher, avec votre front dans vos deux mains ? — Je pense. — C'est singulier, moi, je ne pense jamais, mes idées pensent pour moi. » » <sup>1)</sup> Ou encore : « Sa sœur lui présente un jour une jeune fille qui désirait quelques lignes de lui sur son album. Lamartine prend une plume et sans se donner un moment pour réfléchir, sans s'arrêter une seconde, il écrit... Puis, ces vers terminés, il les tend d'une main nonchalante à sa sœur qui les lit et qui, stupéfaite de leur beauté et de son air d'insouciance, ne peut s'empêcher de s'écrier : Mon Dieu ! Pardonnez-lui, il ne sait pas ce qu'il fait ! » Telle était, en effet, la facilité de Lamartine, qu'elle ressemblait à de l'inconscience. » <sup>2)</sup> *Musset* dit d'autre part : « On ne travaille pas, on écoute : c'est comme un inconnu qui parle à l'oreille. » <sup>3)</sup> Et *Alfred de Vigny* : « Je ne fais pas un livre, il se fait. Il mûrit et croît dans ma tête comme un fruit. » <sup>4)</sup> Ou les frères *Goncourt* : « On ne fait pas les livres qu'on veut. Il y a une fatalité dans le premier hasard qui vous en dicte l'idée. Puis, c'est une force inconnue, une volonté supérieure, une sorte de nécessité d'écrire qui vous commandent l'œuvre et vous mènent la plume, si bien que, quelquefois, le livre qui vous sort des mains ne vous semble pas sortir de vous-même :

---

1) Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Hetzel & Co., 1887, vol. II, p. 379.

2) Ernest Legouvé, *ibid*, p. 378-379.

3) Cité d'après Dwelshauvers, *L'Inconscient*, Flammarion, Paris, 1928, p. 157.

4) Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, Paris, Larousse (s. d.), p. 71.

il vous étonne comme quelque chose qui était en vous et dont vous n'aviez pas conscience. » <sup>1)</sup> *Alphonse de Chateaubriant* : « Un beau jour, je m'étends, je ferme les yeux complètement. Je ne fais aucun effort. Je laisse se dérouler l'action sur l'écran de mon esprit. Sur-tout, je me garde bien d'intervenir. Je regarde en moi les choses se faire. C'est un rêve. C'est l'inconscient. » <sup>2)</sup> L'écrivain russe *Gontscharof* raconte que lorsqu'il travaillait à ses romans, il était obsédé par la présence presque physique de ses héros, à tel point que, parfois, il lui semblait qu'il pourrait les toucher s'il allongeait sa main. <sup>3)</sup> Puis L. Pietzsch raconte de *Tourghenew* qu'il lui arrivait de voir apparaître dans son imagination certaines personnes avec une telle réalité qu'il voyait leurs visages, leurs gestes et entendait même distinctement leurs voix. Ces personnes lui racontaient des choses qu'il n'avait jamais entendues. <sup>4)</sup> Le peintre *Feuerbach* avoue : « Deux groupes d'enfants jouent et chantent dans ma tête. » <sup>5)</sup> *Mozart* répond à une question qui lui a été posée que, généralement, les idées lui venaient en grande quantité, brusquement, inattendues, comme les cascades d'un torrent : « d'où et comment, dit-il, je l'ignore et je ne puis rien. » <sup>6)</sup> *Brahms* : « Ce qu'on appelle ordinairement invention, c'est-à-dire la pensée, l'idée, c'est purement et simplement une vision

---

1) *Journal des Goncourt*, fév. 1861, vol. I, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1887, p. 364.

2) F. Lefèvre, *Une heure avec Alphonse de Chateaubriant*, cité d'après H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927, p. 187.

3) Konstantin Oesterreich, *Phänomenologie des Ich*, Leipzig, 1910, p. 117.

4) Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II, 2<sup>e</sup> éd., p. 143.

5) K. Oesterreich, *Die Phänomenologie des Ich*, p. 391.

6) O. Jahn, W. A. *Mozart*, vol. III, Leipzig, 1858, p. 421.

supérieure dont l'artiste est irresponsable et qui n'est pas pour lui un mérite. » <sup>1)</sup>

Quant aux artistes que l'on pourrait classer appartenant au type de l'inspiration-effort, ils sont forcés de compléter leur idée inspiratrice, *imprécise* au moment de la mise en conscience, par une élaboration postérieure. A cette catégorie appartiennent, par exemple, *Gœthe, Flaubert, Dostoïewsky, Valéry, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Cézanne, Beethoven, Richard Strauss*, etc... Leur procédé est l'élaboration constante dont nous nous occuperons dans un chapitre spécial.

Mais nous ne pouvons omettre de remarquer que cette affectation d'un artiste à un certain type est assez relative. Il arrive qu'un même artiste est inspiré, tantôt selon un type, tantôt selon l'autre. Il en dépend, tant de sa disposition momentanée, que de la nature de l'inspiration. *Gœthe*, par exemple, a élaboré « *Faust* » pendant toute sa vie ; par contre, nombre de poésies lui sont venues presque entièrement à la manière d'un jeu, sans lui coûter aucun effort. Nous examinerons ce problème de plus près par la suite.

Le problème du type a des bases profondes, d'une importance primordiale pour la création artistique. Il porte sur toute l'évolution de l'œuvre d'art et, pour cette raison, il arrêtera encore notre attention au cours de cet ouvrage. Pour le moment, en ce qui concerne l'inspiration, nous avons pu établir les deux lignes générales qu'elle peut suivre.

#### 6. *L'inspiration dans les différents genres d'art.*

Au cours de notre exposition sur l'inspiration, nous

---

1) Müller-Freienfels, *ibid*, p. 154.

avons cité des exemples des différents domaines de l'art. Nous nous trouvons maintenant devant le problème : n'existe-t-il pas une différence fondamentale quant à l'inspiration dans les différents genres d'art ?

Avant tout, il faut revenir à la source de l'inspiration. Celle-ci, comme nous l'avons vu, est dans le conflit de l'inconscient. L'image, l'idée génératrice, surgit dans la conscience à la suite d'un effort qui tend à ordonner, à équilibrer l'agitation intérieure. L'ordre recherché consiste en un *système de rapports* qui peuvent être de deux genres : rapports dans le temps et rapports dans l'espace. Dans le premier cas, c'est la périodicité du rythme, dans le second, les proportions de la symétrie. Nous avons vu, en ce qui concerne la disposition créatrice, que l'agitation intérieure se traduit dans l'esprit de l'artiste par des rythmes différents, avec ou sans mélodie, ou en couleurs qui, en rapport avec l'ordre dans le temps du rythme, peuvent être interprétés comme un ordre dans l'espace. Ces systèmes d'ordre en tension portent en soi des symboles d'interprétation dont se servira l'artiste : le rythme détermine certaines mélodies ou paroles, la symétrie certaines figures. Par conséquent, théoriquement, il semblerait que pour le musicien l'inspiration consiste dans l'apparition dans sa conscience de certaines mélodies, pour un écrivain-poète, de certains mots, pour l'artiste plastique, de certaines figures schématiques.

En réalité, le problème se présente tout autrement : nous avons vu des exemples d'écrivains-poètes obsédés, au moment de l'inspiration, par une mélodie ou par une couleur, des musiciens obsédés également par une couleur, des artistes plastiques, agités par une succession de rythmes dans le temps d'où se détachera la vision

qui sera incorporée sous une forme objective. Le peintre *Feuerbach* disait (nous l'avons déjà cité) que deux groupes d'enfants *jouaient* dans sa tête. Nous avons aussi cité des écrivains qui *voyaient* avec précision les personnages dont ils décrivaient le portrait. Nous trouvons donc chez ces artistes d'un certain genre d'art, des inspirations qui semblent être spécifiques à d'autres genres d'art. D'autre part, on connaît des musiciens et des peintres qui étaient en même temps des écrivains, et des poètes, qui faisaient des dessins. *Berlioz*, *Wagner*, *Delacroix* et *Fromentin* écrivaient ; *Dante*, *Gœthe*, *Hugo*, *Dostoïewsky* dessinaient. Les cas de *Gœthe* et de *Hugo* sont connus depuis longtemps, celui de *Dostoïewsky* a été récemment découvert ; ses manuscrits sont pleins d'esquisses de ses personnages. Ces esquisses tendent à exprimer surtout les qualités psychiques des personnages et trahissent beaucoup le caractère décrit par l'écrivain. <sup>1)</sup> Parmi les poètes-dessinateurs, il faut citer également *Paul Valéry*.

Il en résulte qu'il est impossible de distinguer l'inspiration suivant les différents genres d'art. Si on voulait découvrir les mobiles de chaque art séparément, on se verrait obligé de répéter pour chacun des arts les mêmes considérations. Ce qui les caractérise tous, c'est un conflit intérieur qui tend, dans un douloureux effort, à se résoudre dans un acte conscient. Cette tension du conflit se manifeste par les moyens les plus différents, car la vie intérieure de l'homme n'est pas constituée de certaines facultés rigoureusement séparées les unes des

1) Voir la note *Les dessins de Dostoïewsky* parue dans *Les Nouvelles Littéraires* du 11 août 1934, qui publie un extrait d'un article de M. N. Beltschikoff paru dans le *Journal de Moscou* du 27 juin 1934.



autres. L'effervescence intérieure peut, en même temps, déterminer les réactions les plus variées du corps entier. Cette idée, aujourd'hui courante, M. *Pierre Janet*, qui a le plus contribué peut-être à sa démonstration, l'exprime de la façon suivante : « Il n'est pas juste de dire que l'homme pense avec son cerveau ; ce n'est pas avec son cerveau qu'il pense, c'est avec son corps tout entier. Il pense avec ses doigts, il pense avec ses pieds, avec son ventre, comme il pense avec son cerveau, il pense avec l'ensemble. Et s'il y a une question de force nerveuse, elle n'est pas uniquement dans le système nerveux, mais dans l'ensemble du corps. » <sup>1)</sup> La même idée, sous une forme admirablement poétique, est exprimée par *Paul Valéry*, dans *L'âme et la danse* : « Par les dieux, les claires danseuses !... Quelle vive et gracieuse introduction des plus parfaites pensées !... Leurs mains parlent et leurs pieds semblent écrire... Ici la certitude est un jeu, on dirait que la connaissance a trouvé son acte et que l'intelligence tout à coup consent aux grâces spontanées... » <sup>2)</sup> « ...Quelle attention est dans ce doigt, quelle volonté la roidit et la maintient sur cette pointe!... » <sup>3)</sup>

Le conflit intérieur qui produit l'inspiration se répercute sur l'être tout entier de l'artiste. Ainsi s'explique le fait que, dans la disposition créatrice, l'image est précédée de signes tellement variés, et ainsi s'explique aussi la possibilité de la manifestation artistique avec

1) *Pierre Janet*, *La force et la faiblesse psychologiques*, Paris, Maloine, 1932, p. 322.

2) *Paul Valéry*, *Eupalinos*, précédé de *L'âme et la danse*, Paris, Gallimard, p. 19.

3) *Paul Valéry*, *ibid.*, p. 66. A. Schmarsow a souligné également la communauté des arts à leur essence, surtout au point de vue historique. Voir : *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1905. (Au chapitre des conclusions : *Wesensbestimmung der Einzelkünste ; Innere Organisation der Kunstwelt.*)

des moyens variés. Sans doute, généralement, chez le même artiste domine la perfection de certains moyens — chez le peintre l'exécution au pinceau, chez le sculpteur l'exécution au ciseau, chez le poète le verbe, chez le musicien les sons — mais ces moyens divers traduisent le même noyau intérieur. *Ils représentent certaines attitudes mentales, une idée, une pensée.* Le peintre et le sculpteur pensent avec les mouvements des mains, le musicien avec l'harmonie des sons, l'écrivain avec la résonnance des mots. De même que chez le poète l'agitation intérieure évoque certains mots, chez le sculpteur elle détermine un tressaillement de la main qui communique ses vibrations à la pierre. Mais, quel que soit le moyen expressif, le facteur essentiel de toute inspiration est toujours le même : un ordre réalisé avec effort, en pleine tension, à la suite d'une inquiétude intérieure. La réalisation de cet ordre dynamique, chargé de sens, caractérise toute inspiration. C'est par cet ordre dynamique que les différents arts sont profondément apparentés. S'ils diffèrent par leur aspect extérieur, ils se touchent de près par leur source commune. C'est leur destin intérieur qui les unit. La même émotivité intérieure se manifeste dans tous les genres d'art, c'est pour cette raison que l'on peut souvent rapprocher à un tel point une œuvre d'art musicale ou littéraire de la peinture ou de la sculpture.

Cette parenté, quant à leur contenu émotif, entre les différents arts, est connue déjà depuis l'antiquité. Les Grecs rapprochaient la musique de l'architecture. Les proportions numériques qui sont à la base de l'architecture, étaient considérées comme essentielles également pour la musique. Par le nom de symphonie, ils ne désignaient pas seulement une harmonie des sons, mais

aussi celle des lignes. Ce qui signifie que les proportions internes restant les mêmes et la représentation extérieure variant seule, la même émotivité peut se produire d'une manière comme d'une autre. <sup>1)</sup>

De nos jours, la même idée est encore exprimée sous une jolie forme poétique par *Paul Valéry*. Son *Eupalinos* dit : « Où le passant ne voit qu'une élégante chapelle — c'est peu de chose : quatre colonnes, un style très simple — j'ai mis le souvenir d'un clair jour de ma vie. O douce matémorphose ! Ce temple délicat, nul ne le sait, est l'image mathématique d'une fille de Corinthe que j'ai heureusement aimée. Il en reproduit fidèlement les proportions particulières. » <sup>2)</sup> Et plus loin : « N'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets, les autres parlent, et d'autres, enfin, qui sont bien plus rares, chantent ? » <sup>3)</sup> *Gœthe* avait d'ailleurs exprimé une idée semblable dans le second *Faust* :

*Der Säulenschaft, auch die Trygliphe klingt  
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt !*

Et c'est toujours *Gœthe* qui a dit que l'architecture est une « musique figée » (« Gefrorene Musik »). <sup>4)</sup>

La distinction entre les arts ne réside que dans les moyens extérieurs. Le facteur essentiel, *l'attitude mentale*, *l'ordre* qui tend à s'établir au sein du conflit, est le

1) Voir à ce sujet : Matyla Chika, *Le nombre d'or*, vol. I, 2<sup>e</sup> éd., Gallimard, Paris, 1931, p. 99 et suiv.

2) Paul Valéry, *Eupalinos*, p. 104.

3) *Ibid*, p. 105-106.

4) J. P. Eckermann, *Conversations avec Gœthe*. Trad. J. Chuzeville, Paris, Jonquières, 1930, p. 370.

même. Voilà pourquoi il est impossible d'établir une distinction essentielle en ce qui concerne l'inspiration dans les différents arts. Intérieurement, la même émotion peut faire naître une symphonie, un poème ou une composition picturale. M. H. Delacroix écrit très justement : « Toute peinture est chose mentale, comme disait Léonard de Vinci, et l'on peut dire la même chose de tous les arts. » <sup>1)</sup> Cette attitude mentale, nommée inspiration, par laquelle on établit un équilibre intérieur, cherche son expression sensible. Certains artistes trouvent plusieurs moyens, comme quelques-uns des cas cités l'ont prouvé, mais la plupart ne trouvent qu'un seul langage. Le peintre allemand *Philipp Otto Runge* fut, à plusieurs reprises, interrogé sur ce que représente son cycle *Tageszeiten* : « Si je pouvais vous le dire, je n'aurais pas besoin de le peindre », répondit-il. <sup>2)</sup> Il est certain qu'à défaut d'un moyen d'expression, on peut en trouver un autre qui serve à la même fin. *Marceline Desbordes-Valmore* en est un exemple : « A vingt ans, dit-elle, des peines profondes m'obligèrent à renoncer au chant parce que ma voix me faisait pleurer, mais la musique roulait dans ma tête malade et une mesure toujours égale arrangeait mes idées à l'insu de ma réflexion. Je fus forcée de les écrire pour me délivrer de ce frapement fiévreux et l'on me dit que c'était une élégie. » <sup>3)</sup>

On s'explique ainsi pourquoi, en parlant des différents moments de l'inspiration, nous avons pu citer des

---

1) H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927, p. 89.

2) Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 2<sup>e</sup> éd., Stuttgart, F. Enke, 1923, p. 27.

3) H. Delacroix, *Ibid*, p. 177.

exemples pris dans tous les arts. Car l'essentiel dans le problème de l'inspiration, n'est pas le moyen avec lequel sera exprimé le contenu créateur, mais le fait que l'inquiétude profonde de l'âme y trouve un équilibre supérieur.



## CHAPITRE II.

### LA PHASE DE L'ÉLABORATION

#### 1. *Le problème du travail conscient dans la création artistique.*

La profonde inquiétude qui s'agite dans l'inconscient de l'artiste, parvient à la phase de l'inspiration, à sa conscience, et détermine une image : c'est l'idée mère de l'œuvre d'art. Mais il arrive rarement à l'artiste de se contenter de la première forme de son inspiration. Il y revient sans cesse, soit pour la compléter au cas où elle est trop vague, soit pour en éliminer les parties qui troublent la structure totale de l'œuvre : en un mot, il s'efforce à transformer la forme rudimentaire de l'inspiration en un tout harmonique. Nous définissons cette phase de la création artistique : *phase de l'élaboration*.

La caractéristique essentielle de la phase de l'élaboration, c'est le travail conscient. Alors que dans la phase de l'inspiration l'image était apparue sans le concours proprement dit de la conscience, sa forme n'ayant pas été fixée précédemment, la phase de l'élaboration met en jeu le raisonnement et l'effort conscient. Dans cette phase, l'artiste prend une *attitude critique* et procède à l'élaboration de l'image vague qu'il cherchera à incarner dans un tout clair et unitaire. L'image avait surgi spontanément de l'inquiétude préparatoire de l'inconscient. Ce processus prépa-

ratoire étant souvent très agité, l'image qui s'en dégage est sujette, elle aussi, à une instabilité continue qui lui enlève toute consistance. C'est la volonté de l'artiste qui doit alors intervenir afin de maîtriser cette inquiétude en lui trouvant une synthèse sous forme d'une image précise.

Quant au rôle du travail conscient dans la création artistique, les opinions des artistes sont très divergentes. Certains nient complètement la valeur du travail, d'autres ne considèrent que l'effort conscient comme étant vraiment l'élément créateur. Au cours du chapitre sur l'inspiration, et spécialement lorsqu'il s'agissait des types de l'inspiration, nous avons donné de nombreux exemples qui témoignent de l'état de passivité apparente qui domine dans la création artistique où l'artiste est, indépendamment de sa volonté, « nourri par les muses » d'idées créatrices. Même dans la transcription de ses idées, il serait guidé par des forces indépendantes de sa volonté. En un mot, l'artiste, pour ce qui est de son processus créateur, n'aurait, selon l'expression de Brahms, aucun mérite. Par contre, il y a des témoignages plus catégoriques encore, d'après lesquels l'œuvre d'art est le produit uniquement du travail conscient. *Flaubert*, par exemple, dit : « Les livres ne se font pas comme les enfants, mais comme les pyramides, avec un dessein prémédité et en apportant de grands blocs, l'un par dessus l'autre, à force de soucis, de temps et de sueur. » <sup>1)</sup> Et *Bach* : « Je devais être toujours très appliqué ; celui qui le sera autant, réussira comme moi. » <sup>2)</sup> Ou *Lessing* : « Tout ce qui a quelque mérite

1) G. Flaubert, *Correspondance*, éd. Charpentier, t. III, p. 139-140.

2) Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II, p. 216.

dans mes œuvres récentes, je le dois, j'en suis convaincu, exclusivement à mon esprit critique. Je ne sentais en moi aucune source spontanée qui agit par sa propre pression. » <sup>1)</sup> Très suggestif est l'aveu de *Rousseau* : « J'ai fait d'excellents impromptus à loisir, disait-il, mais sans le temps, je n'ai jamais rien fait, ni dit qui vaille... Cette lenteur à penser jointe à cette vivacité de sentir, je ne l'ai pas seulement dans la conversation, je l'ai même seul, et quand je travaille. Mes idées s'arrangent dans ma tête avec la plus incroyable difficulté : elles y circulent sourdement, elles y fermentent jusqu'à m'émouvoir, m'échauffer, me donner des palpitations, et au milieu de toute cette émotion, je ne vois rien nettement, je ne saurais écrire un seul mot, il faut que j'attende. Insensiblement, ce grand mouvement s'apaise, ce chaos se débrouille, chaque chose vient se mettre à sa place, mais lentement et après une longue et confuse agitation. De là vient l'extrême difficulté que je trouve à écrire. Mes manuscrits raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables, attestent la peine qu'ils m'ont coûtée... De là vient encore que je réussis mieux aux ouvrages qui demandent du travail qu'à ceux qui veulent être faits avec une certaine légèreté. » <sup>2)</sup> Le poète américain, *E. A. Poe*, a consacré entièrement son célèbre essai *La philosophie de la composition* à cette idée. Il dit notamment : « La plupart des écrivains — les poètes surtout — préfèrent qu'on comprenne qu'ils ne composent que par une sorte de belle furie — une intuition exta-

1) G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, vol. III, Göschen, Stuttgart, 1894, p. 342.

2) J.-J. Rousseau, *Confessions*, 1<sup>re</sup> partie, livre III, Paris, La Renaissance du Livre (s. d.), p. 122.

tique — et seraient positivement saisis de terreur de laisser le public jeter un regard derrière la scène sur l'élaboration et les apprêts vacillants de la pensée... sur les choix et les rejets scrupuleux, sur les ratures et les interpolations pénibles... sur les fards et les mouches qui, en quatre-vingt-dix-neuf cas sur cent, constituent la mise en scène de l'histrion littéraire. » Relativement à sa poésie *Le Corbeau*, il fait la déclaration suivante : « Pas un seul détail de ce poème ne se rapporte soit à l'accident, soit à l'intuition... cette composition s'est avancée pas à pas vers sa fin avec la précision et les rigides conséquences d'un problème de mathématique. » <sup>1)</sup> Le peintre *Hans von Marées* déclare dans le même sens : « Les yeux de l'artiste voient avec passion ; mais toute passion est un malheur si elle ne se soumet pas à la raison. » <sup>2)</sup> Nous citerons aussi le mot saillant de *Thomas Mann* : « Genie ist Ausgesessenheit. » <sup>3)</sup> *Rodin*, à son tour, dit : « Il ne faut jamais rien négliger, la conscience, c'est le fil à plomb de l'artiste. » <sup>4)</sup> Ailleurs, il dit : « Pour moi, j'avais, dès ma jeunesse, une main d'une prodigieuse vitesse, comme Carrier-Belleuse et Dalou. Je pourrais faire vite si je le voulais, mais je produis lentement pour bien faire. Il n'était pas, du reste, de ma nature de me presser. Je réfléchis plus, je veux plus. L'artiste doit être un homme de science et de patience. Il ne doit rien laisser

1) E. A. Poe, *La philosophie de la composition*. (Poésies complètes, trad. Gabriel Mourey). Mercure de France, 1910, p. 233-235.

2) Karl Pidoll, *Aus der Werkstatt eines Künstlers*. Luxembourg, 1908, p. 80.

3) Ilse Reicke, *Das Dichten in psychologischer Betrachtung*. Zeitschrift für Aesthetik, vol. X, p. 318.

4) Judith Cladel, *Auguste Rodin*. Bruxelles, G. van Oest, 1908, p. 105.

au hasard. Tout ce qu'il fait doit être voulu. » <sup>1)</sup> Et Floerke parlant de *Böcklin*, dit « qu'un esprit très critique, aigu et mordant le caractérisait. » <sup>2)</sup>

*Paul Valéry* est, de nos jours, le défenseur le plus affirmatif de l'idée que l'œuvre d'art est une création consciente et volontaire. Il dit, entre autres : « La véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve. Je n'y vois que recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquises et le triomphe perpétuel du sacrifice... Celui-là même qui veut écrire son rêve se doit d'être infiniment éveillé. Si tu veux imiter assez exactement les bizarreries, les infidélités à soi-même du faible dormeur que tu viens d'être, poursuivre dans ta profondeur cette chute pensive de l'âme comme une feuille morte à travers l'immensité vague de la mémoire, ne te flattes pas d'y réussir sans une attention poussée à l'extrême dont le chef-d'œuvre sera de surprendre ce qui n'existe qu'à ses dépens... Qui d'une exactitude et style invoque le contraire du songe, et qui les rencontre dans un ouvrage doit supposer, dans son auteur, toute la peine et tout le temps qu'il lui fallût pour s'opposer à la dissipation permanente des pensées... Et plus la proie que l'on convoite est-elle inquiète et fugitive, plus faut-il de présence et de volonté pour la rendre éternellement présente dans son attitude éternellement fuyante. » <sup>3)</sup> Et il écrit encore ailleurs : « Loin donc que ce soit les éléments intuitifs qui donnent leur valeur aux œuvres, ôtez les œuvres, et vos

---

1) Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin*, sans indication d'éditeur et sans date, p. 33.

2) G. Floerke, *Zehn Jahre mit Böcklin*, 2<sup>e</sup> éd., p. 40.

3) Paul Valéry, *Au sujet d'Adonis*, Variété I. Claude Aveline, Paris, 1926, p. 64-66.



lueurs ne seront plus que des accidents spirituels, perdus dans les statistiques de la vie locale du cerveau. Leur vrai prix ne vient pas de l'obscurité de leur origine, ni de la profondeur supposée d'où nous aimerions naïvement qu'elles sortent et ni de la surprise précieuse qu'elles nous causent à nous-mêmes, mais bien d'une rencontre avec nos besoins, et enfin de l'usage réfléchi que nous saurons en faire, c'est-à-dire de la collaboration de tout l'homme. » <sup>1)</sup>

Des considérations précitées et du chapitre sur l'inspiration, se dégagent deux attitudes opposées des artistes. Les uns prétendent que l'œuvre d'art est « un appareil enregistreur d'enthousiasme et d'extase », comme s'exprime à leur égard Valéry, <sup>2)</sup> les autres, au contraire, font ressortir l'importance du travail conscient, le seul décisif dans le processus de la création.

Les deux attitudes ne sont pas précisément inconciliables. En tout cas, les témoignages des artistes ne doivent pas être interprétés à la lettre. S'ils sont toujours extrêmement précieux pour l'élucidation du problème qui nous préoccupe, il n'en est pas moins vrai que ces témoignages n'envisagent souvent la réalité que sous un seul aspect. Mais nous sommes loin de penser que l'artiste veut, par là, induire en erreur le public profane (comme le prétend Poe), nous voulons simplement faire remarquer que certains artistes sont dominés par un aspect de la création qui absorbe toute leur attention et qu'ils négligent les autres aspects dont l'importance

1) Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci (Variété I)*, p. 211.

2) Paul Valéry, *Propos sur la poésie*, Paris, Au Pigeonnier 1930, p. 57.

n'est pourtant pas moindre. Dans ses témoignages, l'artiste est souvent conduit par un certain point de vue et les faits dont il parle sont ainsi rendus, soit altérés, soit complétés par l'auteur lui-même. Ils rendent ainsi seulement, en tout cas, une partie de la réalité. *Flaubert* et *Valéry*, par exemple, soulignent le travail volontaire, mais ils donnent aussi des témoignages (surtout quand il ne s'agit pas de se prononcer directement pour l'inspiration ou l'élaboration consciente) suivant lesquels ils sentent également que la création artistique a un terrain plus étendu que l'élaboration consciente. *Flaubert*, dans la même lettre que nous venons de citer, écrit : « Un bon sujet de roman est celui qui vient tout d'une pièce, d'un seul jet. C'est une idée mère d'où toutes les autres découlent. On n'est pas du tout libre d'écrire telle ou telle chose. On ne choisit pas son sujet. Voilà ce que le public et les critiques ne comprennent pas. Le secret des chefs-d'œuvre est là : dans la concordance du sujet et du tempérament de l'auteur. » <sup>1)</sup> Et *Valéry*, dans *Propos sur la poésie* (passage dont nous avons déjà cité la première partie) : « Il y a une qualité spéciale, une sorte d'énergie individuelle, propre au poète. Elle paraît en lui et le révèle à soi-même dans certains instants d'un prix infini. Mais ce ne sont que des instants, et cette énergie supérieure, c'est-à-dire telle que toutes les autres énergies de l'homme ne la peuvent composer et remplacer, n'existe ou ne peut agir que par brèves et fortuites manifestations. » <sup>2)</sup> Il y a donc chez eux, à côté du travail conscient qu'ils mettent au-dessus de

1) G. Flaubert, *Correspondance*, Ed. Charpentier, t. III, p. 220.

2) Paul Valéry, *Propos sur la poésie*, Paris, Au Pigeonnier, 1930, p. 59.

tout, le sentiment de certains impondérables sans lesquels leurs œuvres ne seraient pas nées. L'artiste n'est pas libre de choisir son sujet, écrit *Flaubert* ; il ne peut créer qu'à certains moments dont il n'est pas le maître, dit *Valéry*. Il y a des facteurs, dans l'histoire de leurs créations, qui dépassent le cercle étroit de l'effort conscient. Et d'autre part, lorsque *Musset* dit : « On ne travaille pas, on écoute » <sup>1)</sup>, ou *Alfred de Vigny* : « Je ne fais pas un livre, il se fait » <sup>2)</sup>, il serait faux de prendre leurs propos à la lettre, et d'entendre par là qu'ils écrivaient en plein rêve, en dehors du moindre effort volontaire. Il faut donc essayer une interprétation unitaire de ces données contradictoires.

## 2. Les types de l'inspiration et de l'élaboration.

Nous avons distingué deux types d'inspiration : *l'inspiration-jeu* et *l'inspiration-effort*. Il nous faut faire la même distinction quant à l'élaboration, car, comme on l'a vu, les types d'inspiration se distinguent d'après la modalité de l'élaboration de l'image inspiratrice. Nous avons donc *l'élaboration-jeu* et *l'élaboration-effort*. La phase de l'élaboration n'étant qu'un prolongement de l'inspiration, le processus étant ininterrompu et le même, en réalité les types de l'élaboration sont identiques aux types de l'inspiration. L'élaboration-jeu se caractérise par la prépondérance de l'inconscient, donc par un processus créateur plus facile. Par contre, l'élaboration-effort exige un travail conscient plus prononcé qui rend le processus créateur plus lent et plus laborieux.

1) Voir page 219 de cette étude.

2) Voir page 219 de cette étude.

Le premier type se réduit, du moins en apparence, à la phase proprement dite de l'inspiration dont nous nous sommes déjà occupés. Le second type d'élaboration qui met en valeur le labeur et l'effort volontaire, nous préoccupera ici.

Nous répétons que la distinction entre les deux types ne concerne pas seulement la modalité et l'ampleur du travail conscient. A la suite d'une inspiration-effort, l'image surgit *incomplète*, elle nécessite des retouches postérieures pour une précision complémentaire de l'action mentale. Tout autre est l'élaboration-jeu : l'image est en ce cas synthétisée par l'action mentale avant la mise en conscience et, au moins en apparence, elle ne nécessite aucune retouche postérieure.

Un cas typique d'élaboration est présenté par *Balzac* créant sa *Physiologie du mariage*, cas qui, en général, peut servir d'illustration pour l'ensemble des artistes de cette catégorie. Comme nous l'avons déjà observé, l'idée génératrice de cette œuvre lui est venue en lisant le mot *adultère* dans un traité de droit français. La première impression ressentie, dit Balzac, fut « d'une primitive et sainte frayeur ». Cet état émotif vague, accompagné d'images tout aussi vagues, sera peu à peu élaboré, c'est-à-dire défini, complété par des éléments nouveaux, purgé de ceux qui y sont de trop, jusqu'à ce que, à la fin, il y ait une action de roman plus ou moins précise. Mais pour atteindre ce point de cristallation, le motif initial devra subir de multiples et différentes transformations. Le ton fondamental change parfois radicalement : alors qu'à l'origine l'adultère lui donnait des idées sombres, au fur et à mesure, l'atmosphère se modifie : elle perd en gravité et s'arrête enfin à une

nuance définie. <sup>1)</sup> Toutes ces transformations et achèvements sont des efforts mentaux pour rassembler en une synthèse unitaire les éléments d'abord disparates et indéfinis de l'inspiration.

Pour le moment, nous retenons que, si l'idée de la *Physiologie du mariage* a nécessité de Balzac un effort réfléchi et laborieux, son point de départ a toujours été cette « primitive et sainte frayeur », donc une inspiration. Cette révélation, pour ainsi dire, initiale, existe même chez les auteurs qui considèrent leurs créations comme étant le produit du seul labeur conscient. Paul Valéry, par exemple, dans un même essai où il affirme que l'état poétique est différent de la rêverie, écrit : « Les dieux, gracieusement, nous donnent *pour rien* tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second qui doit consonner avec l'autre et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don. » <sup>2)</sup> Le moment initial est pour lui aussi un don « surnaturel » qui donne le ton sur lequel devront être accordés tous les autres éléments qui lui manquent pour former une œuvre d'art.

Il en est de même pour *Flaubert* : « Salammbô » est souvent considéré comme le fruit de la seule élaboration voulue. <sup>3)</sup> A dire vrai, il ressort de sa correspondance qu'au commencement il n'avait pas une idée claire du sujet. En terminant *Madame Bovary*, il ne sentait pas autre chose que le *besoin* d'écrire une œuvre

1) Balzac, *Physiologie du mariage* (préface), Paris, Ollendorf, 1901, p. 1 et suiv.

2) P. Valéry, *Au sujet d'Adonis, Variété I*, Claude Aveline, Paris 1926, p. 76.

3) Il est considéré comme tel par Pierre Audiat, par exemple. Voir *La biographie de l'œuvre littéraire*, Paris, 1924, pp. 97 et 118.



nouvelle, d'un autre genre. La volonté de travailler l'aurait conduit à l'invention du sujet. Mais, même n'ayant pas une image claire au début, nous ne pouvons pas oublier que Flaubert a été obsédé par une impulsion intérieure le forçant à chercher un sujet qui, d'après ses propres mots, doit être en concordance avec le tempérament de l'artiste. En tout cas, l'élaboration volontaire de *Salammbô* a été précédée d'une inquiétude intérieure, sans laquelle il n'aurait pas senti le désir d'un sujet. C'est cette inquiétude qui a donné naissance à l'idée de *Salammbô*.

Quels que soient les exemples que nous aurions pu exposer, ils prouveraient que l'élaboration consciente a toujours été précédée par des marques incontestables d'inquiétude qui se cristallisent dans une idée plutôt vague, complétée ensuite, transformée même, à force de travail et de persévérance consciente. La discipline de la pensée ne fait qu'achever, organiser, ce qui était parvenu spontanément à la conscience, de l'inquiétude intérieure. L'idée apparue au moment de l'inspiration est, généralement, et à cause justement de l'inconsistance du conflit intérieur qui l'engendre, inconsistante et indisciplinée, et c'est à l'effort conscient de la retenir et de la fixer. C'est grâce à cet effort qu'elle se réalise et devient susceptible d'être représentée sous une forme artistique. Mais l'effort conscient ne pourra jamais que l'organiser, la rendre viable, et non pas la créer. C'est avec raison que M. Ch. Lalo dit : « La véritable création, c'est une anarchie féconde, mais une anarchie. Dans l'esprit, comme ailleurs, la discipline organise, mais ne crée pas. » <sup>1)</sup>

---

1) Ch. Lalo, *Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration*, Journal de Psychologie, vol. XXIII, 1926, p. 27.

Le travail réfléchi n'exclut donc nullement l'inspiration, c'est-à-dire le rôle de l'inconscient. Les artistes tendant à réduire la création artistique au seul calcul conscient, le font, à n'en pas douter, absorbés qu'ils sont par l'effort de leur travail et oublieux de ses autres aspects. De même se trompent ceux des artistes qui ne s'aperçoivent que de la source involontaire, inconsciente de leur œuvre. Ils sont aveuglés par l'éclat et la spontanéité de leur inspiration et sont disposés à négliger l'effort, sans doute moindre, qu'il leur fallut pour préciser et parachever leurs premières idées. Si leur effort est réduit, il existe pourtant, car l'inspiration ne peut être qu'une apparition anarchique, donc instable, et aussi claire fut-elle, des retouches lui sont encore bien indispensables. M. Ch. Lalo dit aussi, fort justement : « ...si l'on connaissait toujours les *vraiment premiers* brouillons de nos poètes, même les plus improvisateurs, on découvrirait dans leurs plus géniales inspirations la trace du travail exécuté sur cette trame et dans l'inconscient par les mêmes moyens sans doute que dans la conscience... » <sup>1)</sup> Alfred de Vigny ou Lamartine même, typiques pour leur inspiration-jeu, élaboraient eux aussi, comme on le verra dans le chapitre suivant, certaines esquisses pour leurs créations, où l'élaboration consciente jouait un rôle assez important.

L'inspiration et l'élaboration consciente ne sont donc pas des facteurs qui s'excluent, mais qui se complètent. L'un vaut autant que l'autre. Un grand inspiré comme Victor Hugo employait de considérables efforts pour discipliner une imagination débordante. Il faut aussi rappeler que les cas sont extrêmement rares où

1) Ch. Lalo, *ibid*, p. 40.

l'idée d'une œuvre d'art se révèle entièrement d'un seul coup. Même lorsqu'il s'agit d'inspiration-jeu, donc de création sans effort, elle n'est pas le produit d'une seule inspiration, mais de plusieurs successives qui se complètent. Citons encore le cas de *Léopardi*, qui avoue qu'en écrivant il ne tenait compte que de son inspiration. Si elle lui venait, il était capable de tracer le thème et le plan de sa création en quelques minutes, mais pour la réalisation, il lui fallait attendre parfois des mois jusqu'à ce qu'une nouvelle inspiration le lui permette. <sup>1)</sup> Celui de *Longfellow* est semblable : « ...je restai assis jusqu'à minuit en fumant au coin de mon feu, quand tout à coup il me vint à l'esprit d'écrire la *Ballade de la goëlette Hespérus*, ce que je fis. Puis je me mis au lit, mais je ne parvins pas à m'endormir. De nouvelles idées me trottaient perpétuellement en tête, et je me relevai pour ajouter à la Ballade. » <sup>2)</sup> Ces inspirations successives se complètent, se coordonnent les unes avec les autres, l'élaboration consciente ne peut donc être exclue entièrement.

En ce qui concerne l'inspiration-jeu, il ne faut pas encore perdre de vue un fait très important : ce genre d'inspiration vient surtout aux poètes lyriques ; elle s'applique donc aux créations courtes. Pour ceux-ci et pour les petites compositions de musique, on peut encore parler d'un rôle réduit de l'élaboration consciente, mais dès qu'il s'agit d'œuvres plus étendues et plus consistantes, la nécessité d'un plan auquel seront soumises les différentes inspirations se fait sentir. La nécessité de

---

1) R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II, 2<sup>e</sup> éd., p. 215.

2) Longfellow, *Life of H. W. Longfellow*, t. I. 339, Boston. 1886. Cité d'après Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 187-188.

leur élaboration est plus évidente. Que dire encore de la musique qui se heurte au problème de l'harmonisation, et des arts plastiques aux multiples difficultés inhérentes à leur technique ! Autant de facteurs qui prouvent l'importance du travail conscient.

Le type-jeu et le type-effort ne s'opposent donc pas, à proprement parler. Que certains artistes soient inspirés par « les muses » et que d'autres doivent tout à leur travail conscient, ce n'est là qu'une pure apparence. Un examen objectif révèle, dans l'histoire de toute œuvre d'art, l'inspiration, donc une vie intense de l'inconscient, aussi bien que l'effort élaboratoire. Au surplus, l'inspiration et son élaboration sont à tel point inséparables, qu'elles sont corrélativement dépendantes l'une de l'autre. *Plus l'artiste a besoin d'un effort conscient, plus cela prouve la force agissante de l'inconscient, et, par contre, plus il se croit « inspiré », plus son inspiration a, à sa base, une élaboration consciente.* Aussi paradoxal que cela puisse paraître, cela n'en est pas moins exact.

En effet, qu'est-ce qui caractérise le procédé des artistes qui attachent une importance essentielle à l'effort conscient ? Lorsque nous sommes en présence de ce cas, ce sont les innombrables retouches apportées à leurs œuvres : nombreuses ratures des manuscrits, s'il s'agit d'un écrivain, multiples épreuves du dessin ou des mélanges de couleurs chez le peintre, ou nombre de retouches de la glaise par le sculpteur.

Tous ces remaniements incessants apportés à la forme peuvent, bien entendu, précéder aussi l'exécution de l'œuvre et ne s'effectuer que mentalement. Quelle est donc leur signification ?

Quel que soit le procédé de l'artiste, dans un cas comme dans l'autre, tous ces remaniements ne font que

trahir *l'insatisfaction* de l'artiste par la première forme trouvée par lui, et prouvent l'effort accompli pour la modifier. Et ce qui détermine l'artiste à revenir sur ses idées au prix de pénibles et longs efforts, ce n'est que l'exigence de sa vie intérieure ; le conflit dans lequel il se débat au fond de son inconscient le pousse vers une image-symbole qui lui apportera un équilibre psychique. Mais chez les artistes de cette catégorie, comme on l'a déjà vu, l'image adéquate n'apparaît pas de prime abord et l'inquiétude dure et provoque des tâtonnements, des efforts souvent désespérés, tant et si bien que *plus le conflit dans l'inconscient sera fort, plus douloureux sera l'effort et plus difficile à trouver le symbole correspondant*.

N'oublions pas encore un fait : le conflit qui tourmente l'âme de l'artiste a un caractère bien instable, on pourrait dire capricieux, et cette instabilité au fond de l'inconscient, en faisant surgir les images, détermine leur *oscillation*. Ainsi, même si à un moment donné une image-symbole paraît être vraie, elle ne le sera plus à la suite des variations subies par la vie psychique de l'artiste. Il lui faudra en chercher une autre. « Elles symbolisaient un cours de pensée déterminé ; ce cours se tournant vers elles a changé : elles ne le symbolisaient plus, il appellera d'autres images », dit très justement M. I. Meyerson. <sup>1)</sup>

C'est donc l'inconscient se débattant dans l'inquiétude, et parfois le désespoir, qui détermine l'effort conscient de l'artiste. Sans ce tourment, tant de patients efforts seraient incompréhensibles. C'est ainsi qu'on peut seulement expliquer les mots de Paul Valéry : « On

---

1) I. Meyerson, *Les images*, dans G. Dumas *Nouveau Traité de Psychologie*, vol. II, 1932, p. 587.



y trouve des tourments infinis, des disputes qui ne peuvent avoir de terme, des épreuves, des énigmes, des soucis et même des désespoirs qui font du métier de poète un des plus incertains et des plus fatigants qui soient... Malherbe... disait qu'après avoir achevé un bon sonnet, l'auteur a droit de prendre dix ans de repos. » <sup>1)</sup>

Mais le problème, comme il est exposé plus haut, est limité à un schématisme assez simple. En réalité, l'esprit d'un homme ordinaire, et d'autant plus celui de l'artiste, ne s'arrête pas à une seule image. L'inconscient fait surgir dans la conscience une multitude infinie d'images, autant de créations inconsistantes et fugitives. Le grand problème est de faire un choix et de retenir le symbole le plus adéquat. C'est ce choix qui exige un effort et un esprit critique. Plus les images sont multiples et variées, plus le discernement doit être précis et par conséquent l'effort pénible. Si l'artiste doit recourir à la force du jugement, c'est précisément parce que son inconscient l'agite. *Le véritable artiste fait appel au travail conscient non parce que son inspiration lui fait défaut, mais bien parce qu'il a trop d'inspiration.* La richesse de celle-ci met en fonction son jugement et son effort volontaire, tant qu'il existe en lui un esprit créateur. Nietzsche observait avec finesse : « En réalité, l'imagination du bon artiste ou penseur, produit constamment du bon, du médiocre et du mauvais, mais son *jugement*, extrêmement aiguisé, exercé, rejette, choisit, combine... Tous les grands hommes sont de grands travailleurs, infatigables, non seulement à inventer, mais encore à rejeter, passer au crible, modifier,

1) Paul Valéry, *Propos sur la poésie*, Paris, Au Pigeonnier, 1930, p. 55.

arranger. » <sup>1)</sup> Paul Valéry, ou tout autre véritable artiste, lorsqu'il sent le pénible effort de la création poétique, le sent justement à cause de la richesse de sa vie intérieure où déborde l'inspiration qu'il doit ordonner. C'est à cause de la contrainte imposée à son âme qu'il est la proie de la souffrance. Lisez les lignes suivantes de *Flaubert* : « Je suis en rage sans savoir de quoi. C'est mon roman peut-être qui en est la cause. Ça ne marche pas ; je suis plus lassé que si je roulais des montagnes. J'ai, dans des moments, envie de pleurer. Il faut une volonté surhumaine pour écrire, et je ne suis qu'un homme... des amertumes, des humiliations internes, rien pour se soutenir que la férocité d'une fantaisie indomptable. » <sup>2)</sup> Ou encore : « La tête me tourne d'embêtement, de découragement, de fatigue ! J'ai passé quatre heures sans pouvoir faire une phrase. Je n'ai pas aujourd'hui écrit une ligne, ou plutôt j'en ai bien griffonné cent. Quel atroce travail ! Quel ennui ! Oh, l'art ! l'art ! Qu'est-ce donc que cette chimère enragée qui nous mord le cœur et pourquoi ? Cela est fou de se donner tant de mal ! Ah ! la *Bovary*, il m'en souviendra ! J'éprouve maintenant comme si j'avais des lames de canif dans les ongles, et j'ai envie de grincer des dents, est-ce bête !... » <sup>3)</sup> Et *Edgar Poe*, lorsqu'il dit que sa création se réduit à un calcul mathématique, ne fait, en réalité, poussé par sa vie intérieure (dont on connaît l'intensité et la force), que de s'élaborer un certain plan ou une atmosphère générale auxquels il s'efforcera de

---

1) F. Nietzsche, *Humain, trop humain*, 155, trad. par A.-M. Desrousseaux, Paris, Mercure de France, 1899, p. 190-191.

2) G. Flaubert, *Correspondance*, Ed. Charpentier, vol. II, p. 86-87.

3) *Ibid*, p. 315.

subordonner toute son inspiration. Son calcul mathématique consiste, au fond, à harmonier ses inspirations ultérieures avec l'inspiration initiale. (D'ailleurs, surtout depuis *Henri Poincaré*, on n'ignore pas quel rôle immense les processus inconscients ont même dans le calcul mathématique). De cette contrainte faite à la vie intérieure trop rebelle, va naître ce phénomène qui est un paradoxe spécifique aux grands créateurs : le goût de la souffrance. Malgré qu'il éprouve « comme des lames de canif dans les ongles », comme disait Flaubert, il recherche la souffrance sans répit. C'est par la souffrance, due à l'effort, qu'il parvient à dominer son moi. *Kierkegaard* dit : « Il faut une grande contrainte ; sans contrainte il n'y a pas de véritable joie... quelle joie d'être ainsi bouleversé au fond de soi-même ! » <sup>1)</sup> D'où vient cette « douceur de la règle » si chère à *Valéry* et presque religieusement ressentie par *Léonard de Vinci*? Les impulsions toujours renouvelées réclament le renouvellement de la contrainte ordonnatrice. C'est comme dans l'âme mystérieuse d'*Amiel*: « Tu sembles condamné à rouler sans fin le rocher de Sisyphe, à ressentir le rongement d'esprit d'un être dont la vocation et la destinée sont en désaccord perpétuel. » <sup>2)</sup>

Il est donc clair que la révolte de certains artistes contre « l'inspiration » (*Flaubert*, par exemple, s'exclame : « Méfions-nous de cette espèce d'échauffement que l'on appelle l'inspiration » <sup>3)</sup>) nécessite quelque interprétation. En réalité, ils ne se révoltent point contre l'inspiration, sans laquelle aucune œuvre d'art ne serait créée, mais contre le manque d'esprit critique

1) S. Kierkegaard, *Entweder Oder*, vol. I, Iéna, 1922, p. 291.

2) H. T. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, 14 août 1869, publ. Bernard Bouvier, Paris, Genève, vol. II, p. 137.

3) G. Flaubert, *Correspondance*, éd. Conard, t. II, p. 204.

dont le discernement s'impose aux créations débordantes et rebelles de l'imagination. L'artiste qui se laisse dominer par ses inventions anarchiques ne pourra rien réaliser de consistant. Dans le même passage que nous venons de citer, *Flaubert* dit très justement : « Tout doit se faire à froid, très posément ». Mais il faut encore l'intensité douloureuse de la vie intérieure, ordonnée par l'esprit critique, pour que la création prenne une forme consistante et durable. Les motifs de *Beethoven*, si simples et pourtant si complexes, sont dus à un travail intense et un esprit critique extraordinaire. De ses notes, il résulte qu'ils ont été composés par fragments, puis réunis à force de travail persistant. <sup>1)</sup> Mais chaque fragment a eu à sa base une inquiétude profonde qui devenait souvent une véritable révolte spirituelle. Le conflit, qui parvient à la conscience au moment de l'inspiration, n'est que la matière brute qui a besoin d'être polie indéfiniment. *Hegel* l'avait déjà remarquablement formulé : « Sans la réflexion, qui sait distinguer, séparer, faire un choix, l'artiste est incapable de maîtriser le sujet qu'il veut mettre en œuvre, et il est ridicule de s'imaginer que le véritable artiste ne sait pas ce qu'il fait. » <sup>2)</sup>

Le travail conscient n'est donc pas une force isolée, opposée à l'inconscient et à sa répercussion, à l'inspiration, mais il le continue pour bien l'organiser. Il ne faut pas oublier que la vie intérieure est chaotique et qu'elle a besoin d'être ordonnée. Dans ce besoin d'ordre c'est toujours la force de l'égoïsme qui domine,

---

1) Voir Gustav Nottebohn, *Beethoveniana*, I-II, Leipzig, J. Rieter-Biedermann, 1887. *Ein Skizzenbuch von Beethoven*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1880.

2) Hegel, *Esthétique*, trad. Ch. Bénard, Paris, 1875, vol. I, p. 312.

c'est-à-dire l'aspiration à consolider et affirmer le moi. En se laissant aller au gré de son imagination anarchique, sans lui opposer un effort restrictif, l'artiste annihilerait son moi créateur. Les images qui surgissent dans sa conscience sont déterminées par une profonde inquiétude de sa vie intérieure qui tend à se cristalliser. Cette cristallisation serait inachevée, si les images se bornaient uniquement à parvenir à la conscience. Les images apportent avec elles, de leur couche originaire, l'anarchie spécifique au chaos et, laissées à leur gré, elles apporteraient aussi un désordre anarchique à la conscience, ce qui équivaldrait à un état pathologique. L'effort qui avait favorisé la cristallisation du chaos en images pour sauver l'équilibre de la vie intérieure, doit être continué ; il s'affirmera par la maîtrise sur les images, par leur groupement harmonique, grâce à un discernement critique. C'est en cela que consiste l'élaboration consciente. Dans le jeu anarchique de l'imagination, le créateur intervient avec sa décision, par laquelle il affirme et veut consolider son moi ainsi que l'idée qui est à la base de son œuvre. Au cas où il n'est pas en état d'intervenir résolument, il est la proie du désespoir, de l'inquiétude, qui remplit sa vie intérieure et menace ainsi son existence spirituelle même. Son intervention énergique devient pour lui un problème d'existence : elle signifie le maintien de l'équilibre de l'âme.

Comment peut-on alors nier l'importance du travail conscient pour la création artistique ? Mais comment nier aussi l'importance de l'inspiration qui prépare le travail conscient ?

Cependant, si l'inspiration contribue directement au travail conscient, il n'en est pas moins vrai aussi



que le travail conscient facilite directement l'inspiration. Dans le chapitre sur l'inconscient, on a vu que tout ce qui se passe dans la conscience, s'enfouit dans l'inconscient, grâce à la tendance égocentrique. En parlant, d'autre part, du dynamisme de l'inspiration, nous avons montré qu'au moment de l'inspiration, l'image symbolisant le conflit intérieur synthétise les données de l'expérience acquise. Plus cette expérience est riche, plus il sera facile à l'artiste de trouver une image adéquate, de traduire le sens exact du conflit interne. Les images apparues à la conscience, étant élaborées par l'effort conscient, prennent des aspects nouveaux, et sous cette forme elles sont de nouveau enfouies dans l'inconscient où elles s'assimilent à la matière dont de nouvelles synthèses seront élaborées. Mais il y a encore un fait important : ainsi que nous l'avons vu — et M. Pierre Janet y insiste particulièrement — tout effort, exercé dans notre for intérieur, mobilise une nouvelle quantité de forces psychiques, prêtes à être employées d'une façon ou d'une autre. *L'effort de l'élaboration consciente accomplit aussi cette mobilisation des réserves variées de la force de l'âme*, qu'il met à la disposition de l'« inspiration ». *L'élaboration consciente contribue donc énormément à l'inspiration-jeu*. Combien d'idées géniales ne sont-elles pas venues à l'esprit spontanément et facilement, comme en se jouant, après une longue élaboration antérieure ! Newton, à qui l'on demandait comment l'idée de la gravitation lui était venue, répondit : « En y pensant toujours ! » Et Napoléon qui, dans des circonstances difficiles et imprévues, trouvait une solution aussi rapide que la foudre, comme si l'idée lui venait « toute faite », a déclaré à plusieurs reprises que les solutions rapides lui étaient faciles

parce qu'il prévoyait toutes les circonstances possibles. Il en est de même pour l'inspiration de l'artiste. Malheureusement, ceux qui déclarent que tout se passe en eux involontairement, que tout leur arrive en dehors de leur volonté, comme accordé par une grâce divine, n'ont pas observé les processus *précurseurs*. S'ils le faisaient, ils découvriraient que tant d'idées — « dons des muses » — ont été longuement préparées par un travail appliqué. Et si elles n'ont pas été entièrement élaborées consciemment, l'activité consciente et voulue en a au moins préparé la matière et mobilisé la force qui, dans l'inconscient, a pu se consolider à un point tel, qu'il ne fallait qu'une impulsion quelconque pour qu'elles deviennent conscientes. Ce qu'avaient constaté *Binet* et *Passy* à ce sujet en parlant d'*Alphonse Daudet* est vraiment édifiant : « ...une masse de notes recueillies sans but, au jour le jour, par besoin de voir et de ne pas oublier ; notes qui représentent des matériaux avec lesquels l'œuvre d'art se construira quand le moment sera venu ; ce moment, il n'appartient à personne, semble-t-il, de le fixer, c'est un moment de crise, de fièvre, dont l'intensité contraste avec le travail calme et naturel qui consiste à piquer et à collectionner des faits. La fièvre de la composition a pour point de départ chez M. Daudet, un état émotionnel intense. Sous l'influence évocatrice de cette émotion, les faits se groupent et se coordonnent. » <sup>1)</sup>

L'inspiration « don du ciel » est un mot sans portée effective. Toute inspiration géniale suppose beaucoup de « transpiration », pour employer le mot d'*Edison*. On peut également expliquer l'exclamation de

---

1) *Binet* et *Passy*, *Etudes de psychologie sur les auteurs dramatiques*, Année psychologique, vol. I, p. 96.

*Nietzsche* qui, malgré toute l'importance qu'il donne à l'ivresse dionysiaque, dit : « Gardez-vous de parler de dons naturels, de talents innés ! On peut nommer des grands hommes de tout genre qui furent peu doués. Mais ils acquirent la grandeur, devinrent des « génies » (comme on dit) par des qualités dont on n'aime pas à signaler le manque lorsqu'on les sent en soi : ils eurent tous cette robuste conscience d'artisan qui commence par apprendre à former parfaitement les parties, avant de se risquer à faire un grand ensemble; ils se donnèrent du temps pour cela parce qu'ils avaient plus de plaisir à la réussite du détail, de l'accessoire, qu'à l'effet de l'ensemble éblouissant. » <sup>1)</sup>

L'inspiration et l'élaboration sont donc loin d'être deux phénomènes contradictoires. Même l'inspiration qui semble issue exclusivement de l'inconscient est, en réalité, servie par un travail conscient qui l'a peut-être longuement préparée. Lorsque nous avons parlé, dans le chapitre sur l'inspiration, des deux types qu'elle présente, nous avons remarqué la différence de leur élaboration : pour l'inspiration-jeu, l'élaboration se fait antérieurement, dans l'inconscient, de sorte que l'idée apparue à la conscience est plus ou moins définitive, tandis que pour l'inspiration-effort, il s'agit d'une idée incomplète qui doit être complétée ultérieurement par un effort conscient. Après l'analyse précédente, nous pouvons élargir nos considérations : l'élaboration inconsciente même est servie par l'effort conscient, par conséquent la soi-disant élaboration inconsciente n'est pas aussi inconsciente qu'elle le paraît. En tout cas, il

1) Fr. Nietzsche, *Humain, trop humain*, trad. A.-M. Desrousseaux, Paris, Mercure de France, 1899, vol. I, 2<sup>e</sup> éd., p. 199-200.

est malaisé de préciser où finit l'œuvre de l'inconscient et où commence celle de la conscience. En réalité, *l'élaboration n'est autre chose qu'inspiration continuée, et l'inspiration n'est autre chose qu'élaboration continue.*

La fréquence de l'inspiration appelle l'élaboration, et l'élaboration, à son tour, sert l'inspiration. La réalité, c'est le conflit profond qui tend à la lumière et à l'ordre, buts qui seront poursuivis au prix d'efforts parfois surhumains.

Le type-jeu où semble dominer l'élaboration inconsciente, et le type-effort caractérisé par l'élaboration consciente, *représentent réellement des degrés différents de l'effort vers l'équilibre et la cristallisation.* Si le conflit est moins âpre, l'équilibre est plus facile à atteindre et se fait plus tacitement, donc plutôt inconsciemment ; mais si le conflit est puissant et déborde violemment, sa cristallisation va réclamer un effort plus grand qui ne pourra s'exercer insensiblement et sera par conséquent plus conscient. Mais dans un cas comme dans l'autre, nous sommes en présence d'un effort ininterrompu. Comme on a pu le voir déjà, le passage de la disposition créatrice à l'inspiration, c'est-à-dire le trajet du schéma à l'image, est un effort mental qui consume plus d'énergie qu'une action extérieure. C'est par cet effort que l'artiste doit apaiser la profonde inquiétude qui trouble son âme. L'artiste est comme un obsédé, en incessant travail intérieur par lequel le contenu chaotique intérieur est élaboré et cristallisé en « inspirations géniales ». Nous disons « comme un obsédé » et le terme n'est pas exagéré, nous le disons sans avoir l'intention de trop contrarier ceux à qui répugne toute comparaison entre l'art et la pathologie, mais certains aspects des cas pathologiques ne sont nul-

lement déshonorants. Le travail intérieur de l'artiste n'est pas très éloigné de la caractéristique de l'obsession, telle que *Pierre Janet* nous la présente : « Les obsédés sont des gens qui travaillent : c'est le mot qui résume leur état. Ce sont des gens qui se donnent une peine énorme, qui ont une activité cérébrale intense ; ce travail est surtout moral, intérieur ; il se présente sous forme psychologique, de travail de conscience avec peu d'opérations extérieures, peu de paroles adressées aux autres hommes, et surtout peu d'action : c'est une rumination intérieure... Ces gens disent : « Je ne peux pas faire autrement, je suis forcé à faire ce travail, il y a en moi une contrainte qui m'y oblige. » <sup>1)</sup> (A comparer cela à ce que dit *Alfred de Vigny* dans « *Chatterton* » : « J'écris. — Pourquoi ? — Je n'en sais rien. Parce qu'il le faut... Puissent les hommes pardonner à Dieu de m'avoir ainsi créé. ») *M. P. Janet* termine : « On pourrait résumer l'obsession en disant : ce sont les manies de l'effort. » <sup>2)</sup> L'artiste est un maniaque de l'effort, car son salut est dans l'effort seul. Mais il se distingue fondamentalement de l'obsédé pathologique par le résultat de son effort. L'artiste en sort vainqueur, tandis que l'obsédé est vaincu d'avance.

### 3. Les modalités de l'élaboration.

Ainsi que nous l'avons montré dans nos analyses précédentes, l'idée qui apparaît au moment de l'inspiration, même dans les cas les plus privilégiés, n'est pas définitivement accomplie. Elle est complétée par un

1) *Pierre Janet, La force et la faiblesse psychologiques*, Paris, Maloine, 1932, p. 282-283.

2) *Ibid*, p. 293.



procédé plus ou moins long. Au moment de l'inspiration, l'idée qui est à sa base se reflète dans la conscience de manières très différentes. *Alfred de Vigny* avait, par exemple, dans l'esprit une idée philosophique, de nature abstraite, qui donnait un sens général à l'œuvre. L'action se développait autour de cette idée. Chez *Stendhal*, au contraire, dominaient des faits ou des personnages concrets. Pour un de ses romans, il eut tout d'abord dans l'esprit trois personnages entre lesquels il se mit à inventer une intrigue. *Baudelaire*, à son tour, avait devant les yeux un tableau plus ou moins complexe qui résumait le contenu de son œuvre. La pensée philosophique était résumée dans l'atmosphère de ce tableau qui était le point de départ pour le développement de l'œuvre.

L'élaboration de l'idée initiale se fait en lignes générales de deux manières : ou elle est purement mentale, et c'est en imagination seule que l'artiste élabore son sujet ; l'exécution est alors *postérieure* à l'élaboration ; ou l'élaboration est concomitante à l'exécution, et dans ce cas elle se développe au courant de cette dernière.

La méthode caractéristique pour la première catégorie est illustrée par de nombreux témoignages. *Baudelaire* dit, par exemple, aux jeunes littérateurs : « Pour écrire vite, il faut avoir beaucoup pensé — avoir trimballé un sujet avec soi à la promenade, au bain, au restaurant et presque chez sa maîtresse. E. Delacroix me disait un jour : « L'art est une chose si idéale et si fugitive que les outils ne sont jamais assez propres, ni les moyens assez expéditifs. » Il en est de même de la littérature ; je ne suis donc pas partisan de la rature ;

elle trouble le miroir de la pensée. » <sup>1)</sup> *Racine* écrit : « Ma tragédie est faite, il ne reste plus qu'à l'écrire. » <sup>2)</sup> Puis quelques écrivains roumains : « D'habitude, avant de commencer un poème, un drame, une étude — dit *Lucian Balga* — j'ai le tout esquissé dans ma tête. Conformément à cette esquisse, je réalise un premier plan brut dans lequel je me mets ensuite à ciseler les détails. » <sup>3)</sup> Et *Mihail Sadoveanu* avoue : « J'élaboré pendant très longtemps une œuvre. Gestation très longue. La rédaction, par contre, devient de plus en plus facile. Le roman *Neamul Soimarestilor* (La famille des Soimaresti), je l'ai porté dans ma tête douze années ; *Venea o moara pe Siret* (Un moulin amené par le Siret), quinze années. » <sup>4)</sup> *Cezar Petrescu* : « Je n'ai jamais écrit poussé par une émotion, ou un sujet, ou une expérience humaine toute récente. Entre la genèse d'un volume et sa réalisation matérielle quelques années se sont toujours écoulées. Cependant j'élaborais les matériaux bruts, intérieurs, sans aucun plan écrit, sans une fiche, pour écrire ensuite le conte, la nouvelle ou le roman directement et l'envoyer à l'impression dans la première et seule version. » <sup>5)</sup>

De même dans les arts plastiques. Le peintre *Theodor Rousseau* disait : « Le tableau doit être préalablement fait dans notre cerveau. Le peintre ne le fait point naître sur la toile, il enlève successivement les voiles

1) Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs* (Ch. V, *Des méthodes de composition*), Paris, Emile Hazan, 1928, p. 22-23.

2) Félicien Challaye, *Esthétique*, Paris, Nathan, 1929, p. 65.

3) Dans une lettre personnelle.

4) Demostene Botez, *De vorba cu Mihail Sadoveanu* (Entretiens avec Mihail Sadoveanu), *Adevarul literar si artistic*, 24 janvier 1926.

5) F. Aderca, *Mărturia unei generații* (Le témoignage d'une génération), p. 260.

qui le cachaient. » <sup>1)</sup> Et *Ingres* : « Ayez tout entière dans les yeux, dans l'esprit, la figure que vous voulez représenter, et que l'exécution ne soit que l'accomplissement de cette image déjà possédée et préconçue. » <sup>2)</sup>

A côté de cette manière de travailler, il y a des artistes autrement doués qui élaborent pendant l'exécution. A ceux-ci s'applique ce que E. Toulouse écrivait sur *Emile Zola* : « Il faut un forceps à l'enfantement des idées et c'est la plume qui va être cet outil. » <sup>3)</sup> D'ailleurs, même les artistes du premier type n'élaborent pas définitivement l'œuvre entière avant son exécution ; l'exécution concrète peut susciter chez eux aussi de nouvelles idées qui peuvent modifier l'élaboration initiale. Mais les artistes du type de Zola n'élaborent qu'à peine d'avance les idées générales et d'une manière très vague. Le reste se précisera pendant le travail, la plume, ou le pinceau, ou bien le ciseau à la main. Lorsque nous traiterons de la phase de l'exécution, nous aurons l'occasion de revenir sur ce problème.

Cependant, l'élaboration, qu'elle soit entièrement faite avant l'exécution ou qu'elle se fasse pendant l'exécution, n'est jamais laissée au bon gré du hasard. La condition essentielle de l'élaboration, c'est l'invention d'un *plan* qui donne les directives à cette élaboration. Lorsque l'idée génératrice de l'œuvre d'art apparaît à la conscience et que l'artiste fait certains efforts pour la consolider, il commence par l'esquisse d'un certain plan (ce que certains font seulement mentalement, d'autres

---

1) Ph. Burty, *Maîtres et petits maîtres*, Paris, Charpentier, 1877, p. 145.

2) H. Delacroix, *Psychologie de l'art*. Paris, Alcan, 1927, p. 159.

3) E. Toulouse, *Emile Zola*, Paris, 1896, p. 269.

par écrit). Ce plan a des racines très étendues. Déjà le processus de l'inspiration, qui consiste dans la réalisation d'un schéma en images, découle de certaines directives immanentes, spécifiques au schéma. Comme l'image-idée génératrice n'est jamais complètement développée, elle garde de sa source initiale certaines directives dynamiques. Celles-ci vont conduire nécessairement à l'esquisse d'un plan. Quand l'artiste travaille délibérément, c'est-à-dire s'efforce à faire un choix parmi la multitude des images de son imagination, il le fait suivant un plan apparu d'après les directives contenues dans l'idée génératrice. Son effort élaboratif est un effort vers l'ordre, ce qui signifie l'établissement et le respect de certaines directives.

De ces directives naît le plan proprement dit de l'œuvre d'art. Il peut coordonner avec les directives initiales de l'idée génératrice, mais peut aussi changer radicalement, comme l'idée première due à l'inspiration peut rester la même ou subir certains changements. Mais dans l'esquisse du plan, c'est, bien entendu, l'ambiance émotive qui a le rôle essentiel.

Après l'établissement du plan dans ses lignes générales, il reste encore un grand effort à faire : c'est de trouver les différents détails qui pourront remplir les schémas du plan.

L'élaboration a donc deux aspects essentiels : d'une part, un aspect général, l'invention d'un plan qui contient les schèmes généraux de l'œuvre d'art, d'autre part, un aspect épisodique, l'invention des détails. Ces aspects peuvent, naturellement, se confondre sans qu'on puisse distinguer l'invention des lignes générales de l'invention des épisodes. Mais ils peuvent aussi être complètement distincts.. Le premier cas est surtout celui

du type-jeu, le second celui du type-effort. Comme deux antipodes, on peut considérer de ce point de vue *Lamartine*, d'une part, *Zola*, de l'autre.

Quant au type représentatif de *Lamartine*, il se caractérise par le fait qu'il ne cherche pas à fixer le plan de l'œuvre par écrit, mais seulement le marque dans sa pensée. Ce plan est, par la suite, continuellement modifié sous l'influence des différents épisodes inventés par l'auteur. Bien que *Lamartine*, dès que lui était révélée l'idée génératrice, se fixait les directives pour le développement de l'œuvre, ces directives, au fur et à mesure de l'invention des épisodes, étaient nécessairement modifiées. Il abandonnait certains problèmes et, en revanche, en introduisait d'autres. *J. des Cognets*, qui a consacré une intéressante étude aux manuscrits de *Lamartine*, note à cet égard : « Le poète a complètement oublié en route le développement sur l'humilité qui, dans son dessein primitif, devait avoir la même importance que le développement sur la liberté, et la description l'a sans doute ennuyé. C'est ici un exemple excellent de la manière dont *Lamartine* avait coutume de suivre, ou plutôt de ne pas suivre ses plans. » <sup>1)</sup> Ainsi, *Lamartine* ne savait jamais exactement quelle serait la fin de son œuvre, le plan définitif se dessinant au fur et à mesure de l'invention des épisodes. Cette manière de travailler, *Paulhan* l'appelle très justement « développement par transformation. » <sup>2)</sup>

*Zola* offrait une manière d'élaboration toute différente de celle de *Lamartine*. Il représente le type du

1) *J. des Cognets*, *Études sur les manuscrits de Lamartine* (Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Paris, XXI), Paris, Alcan, 1906, p. 138.

2) *Fr. Paulhan*, *Psychologie de l'invention*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Alcan, 1930, p. 122 et suiv.



« développement par évolution », comme aurait dit *Paulhan*. La monographie psychologique fort précieuse que le docteur *E. Toulouse* lui a consacrée, nous montre tout son laboratoire artistique. Car c'est, en effet, un travail de laboratoire que l'exécution artistique de Zola. Son point de départ était une idée générale dont déri-vaient les grandes lignes du roman. Sous l'influence de cette idée, il entreprenait de minutieuses études, d'où apparaissaient l'action du roman, les personnages et le milieu. A la suite de ses études, guidé par l'idée première, il construisait un plan détaillé qui restait définitif et était exécuté presque dans ses moindres détails. Le docteur Toulouse dit : « C'est alors que M. Zola commence à faire chapitre par chapitre le plan de son livre, qui est un sommaire très détaillé de la conduite de l'action. Tout en l'écrivant, des idées viennent, touchant des épisodes ultérieurs. M. Zola les enregistre aussitôt... Ce premier plan terminé, et après avoir fait le complément de lectures et d'observations nécessaires, M. Zola commence à écrire son œuvre. Chaque chapitre est d'abord tracé sous forme de plan analytique analogue au premier. La besogne est ainsi préparée d'avance pour chaque fragment de l'œuvre, et l'exécution, qui n'entraîne guère de changements, suit le plan qui rappelle les scénarios des dramaturges ou plutôt l'exécution en prose d'une tragédie. Le plan définitif, où tout ce qu'il y a d'important est noté, même les dates des épisodes, et, quand il le faut, des plans d'appartements et d'autres lieux. » <sup>1)</sup>

*Musset*, en s'opposant à *Scribe*, caractérise très bien les deux types : « ...quand *Scribe* commence une

---

1) E. Toulouse, *Emile Zola*, Paris, Société d'Édition Scientifique, 1896, p. 271-272.

pièce, un acte, ou une scène, il sait toujours d'où il part, par où il passe et où il arrive. De là sans doute un mérite de ligne droite, qui donne grande solidité à ce qu'il écrit. Mais de là aussi un manque de souplesse et d'imprévu. Il est trop logique, il ne perd jamais la tête. Moi, au contraire... il m'arrive tout à coup de changer de route, de culbuter mon propre plan... j'étais parti pour Madrid et je vais à Constantinople. » <sup>1)</sup>

Entre ces deux types, nous trouvons les types les plus divers, plus ou moins intermédiaires. L'idée génératrice de *Baudelaire*, par exemple, se présentait sous forme d'un tableau complexe dont se dégagait une esquisse. Cette esquisse n'est pas aussi riche que celle de Zola, les détails s'y fixent pendant l'exécution du plan déjà établi. Les directives originelles du plan ne sont toutefois pas modifiées radicalement, comme chez Lamartine. L'œuvre définitive correspond, dans ses lignes générales, à l'esquisse primitive. <sup>2)</sup>

Un cas intéressant est celui de *Flaubert*, qui représente le type-effort par excellence, et s'apparente à certains points de vue à Zola, mais aussi, à d'autres points de vue, à Lamartine. Il s'apparente à Zola par le travail minutieux pendant lequel il rassemble des données pour ses romans. Mais il en diffère cependant par le fait qu'il est souvent capable de modifier complètement le plan initial. Parfois, ne reste constante que l'humeur qui avait engendré le plan, l'action étant radicalement changée. Mais il lui est parfois arrivé de changer même le

1) Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, t. II, Paris, Hetzel, 1887, p. 391.

2) En ce qui concerne le plan de l'œuvre littéraire, on trouvera des données intéressantes, d'un point de vue quelque peu différent du nôtre, chez Pierre Audiat, *La biographie de l'œuvre littéraire*, p. 178 et suiv.

ton initial de l'œuvre. Il écrit en mai 1858 à Feydau : « Je t'apprendrai que Carthage est complètement à refaire, ou plutôt à faire. Je démolis tout. C'était absurde, impossible, faux. Je crois que je vais arriver au ton juste. Je commence à comprendre mes personnages et à m'y intéresser. » <sup>1)</sup>

Cette méthode d'élaboration est la plus fréquente. Il est rare qu'un artiste exécute rigoureusement un plan préconçu, à la manière de Zola. La plupart ont toujours quelque chose à modifier. Les épisodes inventés suscitent des directives nouvelles en ce qui concerne le plan et ces nouvelles directives, à leur tour, vont fournir de nouveaux épisodes imprévus. De nombreux artistes pourraient dire avec *Walter Scott* : « Mon œuvre future, je l'ai pesée plus d'une fois, divisée en volumes et en chapitres et me suis donné la peine de composer une histoire qui se développe graduellement et, grâce à des surprises, maintient la tension, éveille la curiosité et se termine finalement par une terrible catastrophe. Mais j'ai l'impression qu'un mauvais esprit inspire ma plume quand je me mets à écrire et la conduit autrement que je ne le désire... et l'œuvre est terminée avant que j'ai réalisé ce que je m'étais proposé. » <sup>2)</sup>

On retrouve les mêmes méthodes dans les arts plastiques. Le peintre et le sculpteur exécutent d'abord des esquisses primitives, conformes à leur vision originelle. Ces esquisses peuvent être précédées de minutieuses études de détails et leur exécution définitive peut être faite presque sans changement. Mais de même, les plus

---

1) G. Flaubert, *Correspondance*, éd. Charpentier, vol. III, p. 133.

2) W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters*, *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Leipzig-Berlin, Teubner, 1924, p. 218.

capricieuses transformations peuvent aussi intervenir. En tout cas, la préoccupation de fixer un plan, plus ou moins précis, est unie à l'étude approfondie des modèles. Des esquisses de paysages, de corps humains, d'objets, complets ou fragmentaires, témoignent d'une scrupuleuse élaboration. *Rodin*, par exemple, invitait ses modèles à exécuter les mouvements les plus variés, à prendre les attitudes les plus diverses, il étudiait alors minutieusement chaque membre du corps dont il ne reproduisait souvent dans la glaise que des fragments. Ces fragments, il les complétait ensuite, d'abord en imagination, puis en sculptant un corps entier. Donc de l'étude d'un mouvement partiel naissait chez lui le plan du tout, qu'il ne lui restait plus qu'à reproduire intégralement : « J'observe longuement mon modèle, je ne lui demande pas de pose cherchée, je le laisse libre d'aller et venir dans l'atelier comme un cheval échappé, et je transcris les observations que je fais. » <sup>1)</sup> Pour son *Balzac*, il étudia toute son œuvre ainsi que sa correspondance ; il visita également son pays natal et ébaucha à peu près vingt statues avant de s'attaquer à l'œuvre définitive.

Il existe pourtant des artistes qui construisent un plan sans avoir préalablement étudié un modèle concret : ils créent leur modèle en imagination. *Böcklin*, par exemple, disait ironiquement : « Quel fameux artiste créateur que celui qui, lorsqu'il lui faut un petit doigt, doit attendre que Lina soit libre. » <sup>2)</sup>

Mais, qu'il s'agisse de n'importe quel domaine de l'art, l'élaboration et l'exécution du plan sont unies à

1) Judith Cladel, *Auguste Rodin*, Bruxelles, G. van Oest, 1908, p. 28.

2) G. Floerke, *Zehn Jahre mit Böcklin*, 2<sup>e</sup> éd., p. 88.

un âpre travail qui enchante, mais désespère aussi. Le conflit est presque continu entre ce qui est déjà élaboré et ce que l'imagination apporte de nouveau. Ce conflit doit être résolu par un effort qui le maîtrise, soit en adaptant au plan les idées nouvellement apparues, soit en modifiant celui-ci selon ces idées. L'effort est considérable et fait ressentir à l'artiste ce qu'*Amiel* a ainsi formulé : « Ce qui pourrait être me gâte ce qui est, ce qui devrait être me ronge de tristesse. » <sup>1)</sup>

Ce qui demande un travail vraiment considérable, au cours de l'élaboration, c'est la conception des matériaux qui doivent remplir le plan imaginé. Cette manière est rarement l'invention de la seule fantaisie ; elle est plus souvent prise dans la réalité du monde extérieur. De même que le peintre et le sculpteur font de minutieuses études sur des modèles vivants, l'écrivain observe attentivement les événements et les choses qui pourront lui servir, soit sous leur forme réelle, soit sous une forme modifiée, à l'exécution du plan élaboré. Zola est connu aussi pour avoir fait de nombreuses enquêtes dans les milieux les plus divers ; il observait les hommes et les événements dans leurs moindres détails et notait tout dans son carnet pour l'utiliser au moment voulu. <sup>2)</sup> La manière de *Flaubert* est tout aussi célèbre. Dans une lettre, il avoue : « Il faut que j'aille à Rouen pour un enterrement, celui de Madame Pouchet, la femme d'un médecin, morte avant-hier dans la rue, où elle est tombée de cheval près de son mari, frappée d'apoplexie... Il y a de l'égoïsme dans le fond de toutes

1) H. Fr. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, 6 avril 1851, publié par Eduard Scherer, Genève, 1901.

2) E. Toulouse, *Emile Zola*, Paris, 1896, spécialement p. 268 et suiv.



nos commisérations... comme il faut du reste *profiler de tout*, je suis sûr que ce sera demain d'un dramatique très sombre et que ce pauvre savant sera lamentable. Je trouverai là peut-être des choses pour ma *Bovary* ; cette exploitation à laquelle je vais me livrer et qui me semblerait odieuse, si on m'en faisait la confiance, qu'a-t-elle donc de mauvais ? J'espère faire couler des larmes aux autres, avec ces larmes d'un seul, passées ensuite à la chimie du style. Mais les miennes seront d'un ordre de sentiment supérieur. Aucun intérêt ne les provoquera et il faut que mon bonhomme (c'est un médecin aussi), vous émeuve pour tous les veufs. Ces petites gentilles-là, du reste, ne sont pas besogne neuve pour moi, et j'ai de la méthode en ces études. Je me suis moi-même franchement disséqué au vif en des moments peu drôles. Je garde dans des tiroirs des fragments de style cachetés à triple cachet et qui contiennent de si atroces procès-verbaux que *j'ai peur* de les rouvrir, ce qui est fort sot, du reste, car je les sais par cœur. » <sup>1)</sup>

Les personnages et les événements de tant d'œuvres d'art ont, en général, quelque chose de commun avec la réalité, l'imagination puisant, comme nous l'avons vu, les éléments de sa construction dans l'expérience acquise. *Georges Duhamel* écrit : « Si tous les gens qui, dans *Salavin*, ont cru retrouver quelque chose de leur nature me citaient au tribunal, je risquerais fort de finir mes jours en prison. » <sup>2)</sup>

Mais l'élaboration ne se réduit pas à l'observation de la réalité nue. L'artiste fait de pénétrantes études

1) G. Flaubert, *Correspondance*, éd. Conard, t. II, p. 274.

2) Georges Duhamel, *Les modèles imaginaires*, Les Nouvelles Littéraires, 9 décembre 1933.

dans les domaines les plus variés pour y trouver la matière nécessaire à la réalisation de son œuvre. Cela prouve surtout combien peu se réduit la création à une inspiration facile. Classique, à ce point de vue, est *Léonard de Vinci*, pour qui peindre était connaître la nature tout entière, dans ses manifestations les plus variées. Il ne se contentait point d'observer les choses, mais voulait pénétrer jusqu'à la loi inhérente à leur nature. La physiologie, la géométrie, la dynamique, même la géologie, lui étaient familières. Pour peindre quelque chose, il faudrait, d'après lui, connaître d'abord les causes profondes de la nature de l'objet. Aussi avait-il consacré une grande partie de son temps aux études expérimentales par quoi il était devenu le promoteur de la science moderne. <sup>1)</sup> *Goethe* était connu comme un second *Léonard*, pour qui la nature n'avait pas de secrets. En dehors de ses œuvres de caractère exclusivement scientifiques, son œuvre poétique, en commençant par *Faust*, est pleine de considérations inspirées directement par ses scrupuleuses recherches sur la nature. La sagesse qui se dégage à tout pas et qui forme le vrai contenu de ses créations, est incompréhensible sans les connaissances approfondies qu'il avait dans le domaine des sciences naturelles, de la philosophie, de l'histoire, etc... <sup>2)</sup>

Beaucoup d'autres auteurs de marque ont puisé leur expérience dans des connaissances scientifiques plus ou moins étendues. *Zola*, par exemple, dans le cycle de ses

---

1) Voir là-dessus l'étude de Paul Valéry, *Léonard et les philosophes*. Introduction pour Léo Ferrero, *Léonard de Vinci ou l'œuvre d'art*, Kra, Paris, p. 61 et suiv.

2) Dans mon livre *Goethe* (en roumain), je traite ce sujet plus amplement dans le chapitre *Goethe, penseur et homme de science*.

romans sur la famille Rougon-Maquart, pose le problème de l'hérédité avec une assurance qui suppose de sérieuses études. *Flaubert* dévorait des bibliothèques entières. Ses études sur l'histoire, la philosophie, la religion, jusqu'à la mécanique et les arts appliqués, formaient sa préoccupation canstante. « Il faudrait tout connaître pour écrire ; tous tant que nous sommes, écrivassiers, nous avons une ignorance monstrueuse, et pourtant comme tout cela fournirait des idées, des comparaisons ! La moël nous manque généralement ! Les livres d'où ont découlé les littératures entières, comme *Homère*, *Rabelais*, sont des encyclopédies de leur époque ; ils savaient tout ces bonnes gens-là, et nous ne savons rien. » <sup>1)</sup> *Shakespeare* a des vastes connaissances d'histoire et de droit. *Schiller* donne dans « *Wallenstein* » la preuve de vastes connaissances sur la stratégie de la guerre, l'astrologie, etc. Dans « *Wilhelm Tell* », il fait la description de la Suisse, sans y avoir jamais été, rien que d'après des études théoriques. *Dostoïewsky* lisait avec assiduité des livres de médecine. Le docteur *Zanowski*, qui l'avait traité vers 1848, dit de lui : « En dehors des belles lettres, *F. Dostoïewsky* m'empruntait des livres de médecine, en particulier ceux qui traitaient des maladies du cerveau et du système nerveux, des maladies psychiques et du développement du crâne d'après le vieux système de *Gall* encore en vogue dans ce temps-là. » <sup>2)</sup> *Tolstoï*, pour son roman *La Guerre et la Paix*, a étudié, dans leurs moindres détails, les guerres napoléoniennes et la chronique de ce temps.

1) *Flaubert, Correspondance*, éd. Charpentier, vol. II, 1889, p. 388.

2) D'après une note *Les dessins de Dostoïewsky*, parue dans *Les Nouvelles Littéraires*, 11 août 1934.

Parmi les écrivains contemporains, l'aveu remarquable de *Jules Romains* mérite d'être mentionné : « En réalité, j'accumule depuis vingt-cinq ans une expérience que j'ai tâché de rendre aussi directe et diverse que possible, et qui s'étend, non seulement aux affaires, mais à toutes les régions de la vie. On s'en est peu douté, jusqu'ici, parce qu'en cette matière-là, comme en d'autres, je n'ai pas eu d'impatience. Quand j'apprenais une chose, quand j'explorais un milieu, quand je me livrais à une expérience quelconque, je ne le criais pas aussitôt sur les toits. J'ai amassé ainsi un stock d'expérience dont je n'ai utilisé qu'une faible partie dans mes œuvres précédentes. Pour ce qui regarde en particulier les affaires, j'ai tâché de m'y initier : d'abord en faisant quelques-unes moi-même. J'ai observé les hommes que j'avais à affronter, et même quand j'avais à me défier d'eux ou à les considérer comme des adversaires, je m'efforçais de me mettre à leur place, de voir les choses de leur point de vue et d'en dériver l'issue à leur façon. J'ai, en outre, pour amis, un certain nombre d'hommes d'affaires importants. J'ai participé à leurs entretiens. Je les ai entendus discuter entre eux. Je les ai approchés dans leurs moments de détente lorsqu'ils cessent de manœuvrer, de se garder, pour s'abandonner au plaisir qu'ils connaissent comme les autres, de se révéler, de se commenter, d'exprimer leur vision du monde. Enfin, quant à la technique même des affaires, je n'ai jamais cessé de me familiariser avec elles, par des lectures, non pas des lectures de vulgarisation, mais des lectures de spécialistes : rapports de conseils d'administration, bulletins techniques, jusqu'aux plaidoiries devant les tribunaux et aux circulaires confidentielles. D'ailleurs, en général, la plus grande partie de mes lec-

tures, depuis quelques années, est d'ordre documentaire, au sens large. J'essaye d'avoir, dans la mesure du possible, sinon la même quantité, du moins la même qualité d'informations sur les diverses activités de ce temps, que ceux qui se sont spécialisés dans ces activités mêmes. » <sup>1)</sup> Ajoutons encore un témoignage de l'écrivain roumain *Mihail Sadoveanu* : « Après trente-cinq ans, je n'ai lu que pour m'instruire. Aujourd'hui, je ne lis presque plus de romans, mais je lis : histoire, sociologie, science, etc. » <sup>2)</sup>

C'est ainsi que s'acquière la matière qui sert à l'élaboration du plan conçu pour une œuvre. Cette matière est souvent tellement abondante que le problème vraiment difficile n'est plus son invention, mais bien son élimination pour que le plan soit harmonieusement et unitairement réalisé. *Gœthe* dit, au sujet de *Faust* : « La matière intérieure s'est accumulée en telle mesure que maintenant son élimination sera l'opération la plus difficile. » <sup>3)</sup> Si la conception des matériaux réclame un travail intense, non moins absorbant est le travail d'élimination ; l'élimination demande, à son tour, un esprit critique des plus aigus. Son application est rendue particulièrement difficile par les tourments continus de la vie intérieure qui obscurcissent la vision claire, indispensable à la réflexion.

En ce qui concerne les données de l'expérience qui serviront à la réalisation de l'œuvre d'art, il y a une condition essentielle pour sa réussite : cette matière doit être façonnée par l'âme inquiète et troublée de

1) Frédéric Lefèvre, *Une heure avec Jules Romains*, *Les Nouvelles Littéraires*, 25 novembre 1933.

2) Dans une lettre personnelle.

3) J. P. Eckermann, *Gespräche mit Gœthe*, vol. III, Leipzig, Brockhaus, 1837, p. 152 (conversation du 6 décembre 1829).



l'artiste. Sans cette condition, la matière reste difforme et inerte. Les problèmes sévères de la physiologie ou de la dynamique acquièrent un sens nouveau quand ils sont traités par un Léonard. Refondus par son âme profondément agitée, transformés en dynamisme spirituel, il évoqueront sur la toile un monde plein de mystère. La loi de la polarité relevée par Goethe dans ses recherches sur la nature, réapparaîtra dans l'opposition de Faust-Méphisto, Tasso-Antonio, qui incarnent par leur conflit, le tragique de la vie que seule l'œuvre d'art peut rendre sensible. La loi de l'hérédité, sous la plume de Zola, devient une force agissante qui joue le rôle du destin. Et lorsqu'un Shakespeare, un Flaubert, un Tolstoï, s'emparent de l'histoire, ce ne sont plus les faits rigides qui se succèdent, c'est la vie qui vibre et qui palpite.

De même que le plan esquissé par l'artiste a son origine dans cette inquiétude interne mise en conscience au moment de l'inspiration, de même la matière de l'expérience qui servira à l'élaboration de l'œuvre est mûrie d'abord dans la même inquiétude au fond de l'âme de l'artiste. Le fait que l'artiste se donne tant de peine pour observer le monde réel et pour se familiariser avec ses multiples problèmes, qu'il s'acharne à réunir et à amasser par un travail appliqué les éléments dont il élaborera son œuvre, ne doit pas nous induire en erreur. Toute matière n'a de valeur que grâce à la projection à travers son monde spirituel. Et lorsque l'artisan de l'art se met à l'œuvre pour amasser avec peine les faits pour son œuvre, *il le fait irrésistiblement poussé par l'inquiétude intérieure*. Car l'âme humaine est semblable à une meule : lorsqu'elle n'a pas de matière, elle se consomme à ses propres dépens. Les impressions extérieures sont

nécessaires à l'âme de l'artiste, car, en les façonnant dans une profonde et souvent douloureuse inquiétude et à l'aide de son esprit critique, l'artiste parvient à créer un contenu à son âme et à maintenir ainsi son équilibre qui, une fois rompu, présenterait un véritable danger pour lui. Sans cette matière, l'âme s'agiterait dans le vide. Sa tourmente, ne pouvant prendre une forme synthétique, finirait par étouffer définitivement son aspiration vers la lumière.

#### 4. *La création artistique, problème de volonté.*

Les différents aspects de l'activité créatrice, ainsi que nous l'avons vu, se caractérisent tous par un effort inlassable et continu. C'est par l'effort que le conflit intérieur, si dangereux par le chaos qu'il fait naître, est maîtrisé ; c'est par l'effort que l'ordre est imposé au chaos intérieur et facilitera la cristallisation de l'image-symbole ; c'est également par l'effort que s'acquiert l'expérience, productive par ses éléments de nouvelles images, et c'est encore par l'effort, enfin, que s'élabore l'image initiale, l'esquisse d'un plan pour la conception et la réalisation de l'œuvre d'art. Tout ce que cet effort crée, c'est la réalisation d'une intention anticipée, surgie des profondeurs de la vie psychique, profondeurs où l'âme se débat et lutte avec toutes les entraves à sa création.

C'est cette lutte pour l'équilibre de l'âme qui est le mobile de tout effort par lequel l'âme s'affirme, effort qui, en cristallisant la vie intérieure, consolide le moi — donc effort vers la spiritualisation qui n'est pas autre chose que la maîtrise, la conquête des plus profonds recoins de l'âme. La spiritualité ne saurait, en effet, être conçue autrement qu'en pleine action de son développe-

ment : c'est une *enérgeia*, comme disait *Aristote*, c'est-à-dire non pas quelque chose qui *est*, mais quelque chose qui *devient*. Ce devenir, c'est-à-dire l'effort tendant de l'état chaotique vers la synthèse unitaire de la vie consciente, est bien l'acte spirituel de l'âme artiste. C'est quelque chose qui combat le danger du chaos, mais qui pourtant est déterminé par ce même chaos. L'élimination définitive du chaos serait l'anéantissement de l'acte créateur, donc de la spiritualité. Les troubles intérieurs, bien qu'ils soient un danger pour l'existence de l'être spirituel, sont aussi la source de la création spirituelle. Et c'est justement parce qu'ils mettent en danger l'existence qu'ils sont créateurs de l'acte spirituel et rendent possible la création de l'œuvre d'art. Ainsi l'expérience consciente s'enfouit au fond de l'inconscient où elle est décomposée et assimilée pour être, par un effort sans cesse renouvelé, regroupée dans une nouvelle synthèse.

Cet acte de décomposition et recomposition est le ferment créateur de l'œuvre d'art. Sans l'inquiétude qui mène à l'action, l'œuvre d'art n'aurait pas existé. Son origine est dans la révolte contre la réalité existante. En créant, l'artiste exprime son désir d'apporter un changement à sa vie intérieure, il veut changer ainsi le chaos en cosmos. Par son imagination, c'est-à-dire la création d'une nouvelle synthèse des éléments de son expérience acquise, il affirme sa *volonté* de changer ce qui est donné. Et en appliquant un sévère esprit critique à l'agitation de son imagination, pour sélectionner ses propres inventions afin de leur donner une harmonie complète, *il intervient* dans sa propre vie intérieure. Cette intervention est une lutte pleine d'efforts, car le moi s'impose une loi à laquelle il veut obéir. Par là se distingue la vie spirituelle, créatrice de l'œuvre d'art,

de la vie organique. C'est une grave erreur que de croire que l'œuvre d'art est due à un développement analogue à celui de la vie organique. L'intention de modifier la réalité donnée fait complètement défaut dans le développement organique. L'organisme est une série de dispositions latentes qui se développent graduellement. La voie que ce développement doit parcourir est déterminée dans ces dispositions et il n'a qu'à suivre, pas à pas, le chemin tracé.

Dans la vie spirituelle, qui engendre l'œuvre d'art, il y a, au contraire, une intervention incessante. Le moi spirituel se crée, grâce à l'effort et dans la mesure où il s'efforce d'ordonner le chaos, de synthétiser les éléments disparates de l'imagination en créations consistantes. La voie de l'œuvre d'art n'est pas impliquée dans certaines dispositions ; elle n'est pas le fruit d'un simple développement, mais elle est due à une force volontaire et continuelle, imposée au dynamisme intérieur. Alors que le monde organique s'affirme par un développement lent, déterminé par des directives inhérentes, le monde spirituel consiste en une conquête, toujours renouvelée, du moi propre. L'esprit se crée soi-même. Avec l'anéantissement de cet effet, tendant à éclaircir le chaos intérieur et à le cristalliser dans une image-symbole, l'être humain serait réduit à la simple vie organique. La création spirituelle suppose un âpre travail ainsi qu'un discernement attentif, aigu. L'esprit ne se contente pas de la chose existante, mais, en admettant ou en réfutant divers états de la vie intérieure, il se crée un monde nouveau. Aussi ne se laisse-t-il pas subordonner à un étroit déterminisme, mais il garde la liberté du mouvement — ce qui lui donne la possibilité de dépasser les lois de la vie organique.

C'est dans cette affirmation du moi que se complaît la spiritualité. L'effort vers la cristallisation en une image-symbole, l'invention d'un plan, les changements qu'elle impose, l'élaboration de la matière constructive, sont autant d'activités dans lesquelles la spiritualité se réalise. C'est dans cet effort que l'artiste retrouve enfin son moi, et y trouve la plus grande des allégresses — malgré toute la souffrance que, souvent, cet effort lui inflige. L'effort tend à s'incarner sous forme objective, toutefois ce n'est ni l'œuvre en elle-même, ni le produit de son effort qui l'enchantent, c'est surtout la lutte qu'il a eu à soutenir, car c'est par cette lutte que l'existence spirituelle a pu s'affirmer. Il se sent artiste dans la mesure où il se sent capable de l'effort qui transforme l'agitation de la vie intérieure en une vision supérieure, susceptible d'être incarnée sous une forme objective. C'est l'effort spirituel qui enivre *Saint-Augustin* : « Mais pourquoi l'âme se réjouit-elle davantage d'avoir recouvré ce qu'elle aimait, que si elle l'avait toujours possédé ? » <sup>1)</sup> Et *Lessing* disait que si Dieu lui proposait les solutions de tous les problèmes, il ne lui en saurait aucun gré, car il préfère les chercher lui-même. <sup>2)</sup>

Une âme qui, par une continuelle élaboration, lutte pour sa propre unité — voilà ce qu'est l'âme de l'artiste. En élaborant son œuvre, il crée aussi sa personnalité, car, par l'effort dépensé, il maîtrise le chaos intérieur qui l'attire sans cesse. C'est aussi de cette façon que s'élargit l'horizon de son existence qui a, désormais, un

---

1) St. Augustin, *Confessions*, trad. A. D'Audilly, t. I. Paris, Garnier, 1925. p. 282.

2) Voir *Entretiens de Goethe et d'Eckermann*. Trad. M. J. N. Charles, Paris, Claye, 1862, p. 138.



sens plus profond, car elle n'est plus une simple réalisation de dispositions données, mais s'élève à des créations d'après un modèle qui est son œuvre propre. Cela suppose également un pouvoir de décision. L'artiste ne se borne pas à extérioriser purement et simplement ce que l'impulsion intérieure lui a insufflé, au hasard, mais il décide et fait son choix. De même que sa vie intérieure est dans une tension douloureuse pour enfreindre le conflit intérieur, il continue son effort vers l'ordre, en admettant ou éliminant les éléments de l'inspiration afin de réaliser l'harmonie de l'œuvre. Le sort de son œuvre dépend de sa force de décision, mais aussi en dépend son propre destin, car les images désordonnées risqueraient d'obscurcir sa conscience. L'artiste réalise son œuvre sous la menace des forces ennemies, et c'est pour cela que la création est imprégnée de tant de souffrances. L'artiste porte en lui l'Inconnu qui lui donne l'angoisse, et c'est là la source de son inspiration. La confusion, le doute, les débats dans sa vie intérieure, l'épouvantent, lui donnent la sensation d'un effroi sans issue et font naître en lui l'effort d'atteindre la lucidité de la conscience et de s'y maintenir par des actes volontaires décisifs. Ainsi, sa conscience elle-même est le résultat de l'effroi qui le prévient et le met en garde. Combien donc a raison *Kierkegaard* de dire : « La conscience d'être un esprit... ne s'obtient qu'au delà du désespoir. » <sup>1)</sup> Pour échapper aux doutes qui désespèrent, à l'angoisse qui étreint, à toutes les luttes intérieures dont le champ de bataille est son âme, l'artiste, le vrai, le créateur, ne trouve que l'unique issue : l'effort

---

1) S. Kierkegaard, *Traité du désespoir*. Trad. Knud Fervlov et Jean J. Gateau. Paris, Gallimard, 1932, p. 85.

de l'élaboration qui, par le choix qu'il implique entre les éléments de l'imagination, est une suite innombrable d'actes volontaires, décisifs.

Ces aspects variés de l'effort, nous montrent le douloureux enfantement de l'œuvre d'art. Nous sommes donc bien loin de la conception idéaliste qui couronnait les muses généreuses et voyait dans l'artiste l'interprète des dieux, à « son insu ». Sa création est, au contraire, un effort immense. Il arrive à la conception de l'œuvre d'art en marquant son opposition volontaire à toutes les réactions instinctives, élémentaires, qui ne visent que le monde extérieur ; il *veut* s'élever au-dessus de ce monde ; il *veut* un monde à lui, conçu et réalisé par lui, dans sa vie intérieure. En se renfermant en soi-même, il sent pourtant quel danger présente pour lui son propre monde intérieur à la moindre rupture de l'équilibre ; il *veut* alors, pour parer au danger, introduire un ordre dans le chaos de la vie psychique, et pour lui donner une forme cristallisée, il crée de son expérience des synthèses marquées par sa personnalité : il *veut* une réalité différente de celle qui lui est imposée, un monde à lui, incarnant sa vie intérieure et que ses créations vont symboliser.

Ces créations ne sont donc pas un « don des muses », mais bien l'expression de sa *propre volonté*. *L'artiste crée, parce qu'il le veut et il veut créer, car la création pour lui est le seul moyen d'équilibrer son âme.*

La volonté créatrice de l'artiste a son origine dans l'aspiration de surmonter l'étroit domaine des cadres biologiques, dans le désir démoniaque de bâtir sur la nature originaire, une « seconde nature », comme l'a dit *Paul Valéry*, une nature dont il serait le maître et à laquelle il donnerait les directives.

*L'initiative* s'oppose ainsi au déterminisme des impulsions instinctives. Cette qualité est dominante chez l'artiste qui peut ainsi opposer au monde donné un monde de sa propre création. L'œuvre d'art, par le fait qu'elle est le produit d'une volonté, ne satisfait pas à un besoin primitif, comme prétendent les biologistes, et n'est pas non plus la sublimation d'un instinct, de l'instinct sexuel par exemple, comme le croient les psychanalistes. L'effort de l'inspiration et de l'élaboration artistique dérive, au contraire, de l'insatisfaction par la nature primitive, au-dessus de laquelle l'âme tend à s'élever. Cette manière de voir gagne d'ailleurs du terrain, même parmi les psychanalistes. *Otto Rank*, un psychanaliste remarquable, qui s'est consacré surtout à l'étude de la création artistique, dit dans un récent ouvrage : « L'œuvre du créateur n'est donc pas une sublimation de l'instinct sexuel ; elle est l'expression de la volonté individuelle qu'on pourrait presque dire anti-sexuelle. » <sup>1)</sup> Elle n'est pas née de la simple volonté de vivre, mais de la volonté de devenir maître de son propre sort ; volonté de ne pas se laisser aller au gré de tous ses penchants accidentels, mais de les surmonter et de les subordonner à une conduite disciplinée et d'assurer ainsi l'unité du moi. L'artiste est un révolté, comme Prométhée, qui se lève contre l'obscurité de la nature primitive, en y apportant la lumière de la conscience, qu'il veut entretenir au prix d'un effort immense et à laquelle il soumet tout ce qui est primitif, et découvre ainsi une existence supérieure : celle de l'esprit, créé par lui-même. C'est un monde qui vit *en lui*, issu de la lutte contre les activités instinctives, superficiel-

---

1) *Otto Rank, La volonté du bonheur*, Paris, Stock éd., 1934, p. 127.

les, et de l'attitude contre la réalité extérieure. Lucifer, du *Caïn* de *Lord Byron*, exprime admirablement cette idée :

*Pensez, sachez souffrir ; formez-vous dans le cœur  
Un monde intelligible, indépendant, vainqueur,  
Qui, d'une région basse, servile, obscure,  
Eclaire l'ignorance et dompte la nature. <sup>1)</sup>*

M. *Pierre Janet* ne se trompe pas quand il dit que l'âme humaine cherche inlassablement le triomphe. Elle a besoin du triomphe pour son équilibre intérieur. <sup>2)</sup> Mais l'équilibre n'est possible que si on résiste au caprice de l'instinct par une attitude ferme. Le triomphe suppose un acte de volonté. C'est la seule source de la spiritualité. *Nietzsche* nous en donne un avertissement : « Que votre travail soit une lutte, que votre paix soit une victoire. » <sup>3)</sup> Chaque moment de l'élaboration, quand l'artiste réussit à éclaircir une idée pour l'ajouter à son œuvre en création, est une victoire. Mais, hélas ! la paix est de bien courte durée, car les forces primitives reparaissent sans cesse et réclament un effort toujours renouvelé. La tension est ainsi permanente et tient l'esprit toujours éveillé. Le calme définitif entrave l'esprit ; la lutte, alimentée par des forces intérieures, sans cesse renouvelées, peut seule le tenir en éveil et l'incarner, dans tout son épanouissement, dans des créations profondes. « Dass du nicht enden kannst, das

---

1) *Lord Byron, Caïn*, 2<sup>e</sup> acte, 2<sup>e</sup> scène. Trad. Fabre d'Olivet. Paris, Servier, 1823, p. 128.

2) Voir le chapitre *Le rapport entre le jeu et la création artistique* de notre étude.

3) F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra (De la guerre et des guerriers)*. Trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901, p. 61.

macht dich gross » — disait *Goethe* dans *Westöstlicher Divan*.

L'école psychanalyste a relevé une idée, qui se répandit avec beaucoup de succès : que les différentes privations, les actions défendues, sont celles qui excitent le plus l'imagination. L'œuvre d'art, par conséquent, ne serait qu'une espèce d'Ersatz, comme disent les Allemands, ce qui supplée à un défaut, la réalisation sur le plan mental, d'un désir inassouvi dans la vie réelle. Pour illustrer cette idée, on cite fréquemment un exemple typique, le cas de *Wagner*, qui aurait conçu son *Tristan* comme une substitution à son amour sans espoir pour *Mathilde Wesendock*. L'idée est aussi suggestive que bien simpliste. L'admettre, ce serait négliger tout ce que nous avons pu constater concernant la source de l'œuvre d'art. Il est vrai que certains désirs inassouvis peuvent intensifier l'imagination (les voyageurs dans le désert, par exemple, ont souvent des hallucinations sous l'influence de la soif), mais de là jusqu'à l'œuvre d'art, il y a de la marge. Il est, en effet, difficile de supposer que le texte et la partition de *Tristan* puissent donner à *Wagner* une compensation de son amour pour *Mathilde Wesendonck*. Il est plus probable, au contraire, que par cette œuvre même, son amour grandissait. S'il dut enfin mettre fin à cet amour, les raisons en sont d'une toute autre nature.

Non, l'œuvre d'art ne substitue rien, elle est purement et simplement le résultat de la volonté de créer. Les désirs insatisfaits peuvent, tout au plus, *exciter* et *déclencher* un conflit intérieur. L'œuvre d'art est le résultat de l'effort fait pour apaiser ce conflit, ce qui ne signifie nullement substituer, remplacer ou combler une absence. Le désir inassouvi excite seulement, comme



nous venons de le dire, le conflit, ainsi que peut l'exciter un toxique. L'œuvre d'art a une valeur pour son créateur en tant qu'elle est un triomphe sur le chaos, indifféremment de ce qui a pu favoriser ce chaos. Wagner aurait été forcé de créer, même si son amour pour Madame Wesendonck eut été heureux, tout au plus le sujet aurait-il varié, ainsi que, peut-être, la nuance émotive, mais en aucun cas l'amour n'a pu déterminer la force créatrice de Wagner. La force créatrice réside dans la susceptibilité de la vie intérieure qui doit être excitée, et dans l'effort pour maîtriser le conflit qui s'y déchaîne. Sans cette susceptibilité et sans la force de volonté qui ordonne le chaos intérieur, le plus âpre désir ne pourrait jamais mener à la réalisation d'une œuvre d'art. *En créant, l'artiste veut*, non pas dans le sens d'un animal qui veut sa nourriture, mais, pour nous servir d'une comparaison de *Gundolf*, il veut comme la fleur aspire à son fruit. <sup>1)</sup> *Il veut une cristallisation, indifférente à la nature de l'excitant qui a provoqué le chaos intérieur.* De cette volonté vers la cristallisation et non de la nature de l'excitant, vient sa force créatrice. Si le désir inassouvi se reflète dans une œuvre d'art, c'est pour la simple raison qu'il fait partie de l'état psychique et que n'importe quel contenu psychique peut être exprimé dans une œuvre d'art.

L'œuvre d'art est donc l'œuvre de la volonté. Par l'acte créateur, l'artiste affirme sa volonté de surmonter l'aspect primitif de sa nature. Plus l'effort est grand, plus profondément le moi se sent consolidé et

1) Dagobert Frey, *Das Kunstwerk als Willensproblem*. Communiqué au 4<sup>e</sup> Congrès d'Esthétique. Zeitschrift für Aesthetik, vol. XXV (Beilage), 1931, p. 238. (Gundolf le dit relativement à Stefan George).

rehaussé. De là vient l'obstination de l'artiste à ne point reculer devant les difficultés de son chemin. Les difficultés, au contraire, stimulent sa volonté et le tentent. *Flaubert* disait : « Les livres que j'ambitionne le plus de faire sont justement ceux pour lesquels j'ai le moins de moyens. » <sup>1)</sup> Et le subtil *André Lhote* trouve ces mots très heureux pour parler de *Gréco* : « Qui oserait prétendre que pour Le Gréco (le plus wagnérien des plasticiens) le sujet commandé fut de quelque importance ? C'était à ses yeux une *difficulté de plus*, donc un *sujet* de plus d'excitation mentale, un moyen de mesurer ses forces séditieuses. » <sup>2)</sup> Par cet effort, l'artiste réalise son destin supérieur : s'élever au-dessus des aspirations primitives de l'espèce et devenir une personnalité spirituelle. Et c'est ainsi qu'il faut interpréter les paroles de *Böcklin* lorsqu'il dit : « ...c'est de la volonté que je veux voir dans chacune des lignes... » <sup>3)</sup>

Dans l'antiquité, l'artiste était considéré comme un être divin parce qu'on le croyait être, à son insu, l'interprète des intentions des dieux. Aujourd'hui, il doit être considéré divin, parce qu'il sait vouloir, parce qu'il sait, par son effort, maîtriser et cristalliser ses propres intentions.

---

1) G. Flaubert, *Correspondance*, éd. Conard, t. II, p. 255.

2) André Lhote, dans *La Nouvelle Revue Française*, 1<sup>er</sup> mars 1934.

3) Gustav Floerke, *Zehn Jahre mit Böcklin*, 2<sup>e</sup> éd., p. 57.

## CHAPITRE III.

### LA PHASE DE L'EXÉCUTION.

#### 1. *Le processus de la transcendance.*

Le processus intense de l'élaboration de l'œuvre marque une étape essentielle dans l'aspiration de l'âme à bâtir son propre destin. L'origine de cette aspiration est extrêmement lointaine ; elle est dans l'attitude par laquelle l'âme surmonte le cours ordinaire du développement biologique. Cette attitude a déchaîné les conflits intérieurs qui, indirectement, ont déterminé la cristallisation d'une image symbole et son élaboration. Tout le cours de l'élaboration, comme on l'a vu, se caractérise par une tension, nourrie d'inquiétude jamais apaisée.

La même inquiétude fait que le processus créateur ne s'arrête pas à la phase intérieure de l'élaboration. Bien que le chaos intérieur ait été cristallisé sous la forme d'une image claire et que l'effort de l'élaboration continue à éclairer la conscience, donc d'apaiser en quelque sorte l'inquiétude intérieure de l'artiste, le sentiment de domination est loin d'être assez intense pour apaiser complètement son âme. En élaborant, l'âme se trouve encore prisonnière de son monde intérieur en butte à des forces tellement redoutables pour elle. Malgré la maîtrise que lui donne l'effort soutenu, il lui faut une autre certitude que celle déjà conquise, il lui faut un point d'appui autrement solide que celui qui lui est

offre par sa mobilité intérieure. L'âme cherche à s'évader de sa prison, elle tourne son regard vers le domaine, plus constant, du monde extérieur. Par là, elle veut surmonter le cadre insuffisant de son moi, elle veut se *communiquer* au monde extérieur, elle veut *transcender*.

Cette transcendance n'est pas, bien entendu, dominée par le monde extérieur, elle ne sert qu'à fortifier le moi. Le monde extérieur n'est pas un but pour le moi, mais un moyen ; il n'est qu'un pivot de la création. En se communiquant au dehors, c'est-à-dire en transcendant, le moi de l'artiste élargit son domaine pour y trouver de nouveaux points d'appui, et cela dans le but de se consolider plus effectivement.

On pourrait cependant trouver quelque contradiction avec l'évasion de l'âme du monde extérieur (pour se réfugier, ainsi que nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, dans son monde intérieur), alors que maintenant, nous remarquons qu'elle revient de nouveau à l'extérieur. Ce revirement ne saurait être pourtant interprété comme une capitulation. Car *l'âme revient au dehors sous une forme nouvelle, spiritualisée par l'inquiétude et l'agitation du moi*. Elle s'est pénétrée de tous les dangers qui l'ont guettée au fond des troubles, parfois pathologiques, du chaos intérieur, elle s'est aperçue de la limite entre « être » et « ne pas être » et, sans s'asservir au monde extérieur, elle y revient pour y trouver un point d'appui. Mais elle y revient en triomphant, car en s'extériorisant au dehors, elle oppose au monde extérieur la vision d'un autre monde, celle de son moi.

L'artiste se livre au monde extérieur par des moyens qui appartiennent à ce monde : le verbe, la couleur, la toile, le marbre, mais en les utilisant, il leur

donne un sens profondément enrichi par sa vision. Ce sens apporté à l'œuvre, établit un trait d'union entre l'artiste et nous, contemplateurs. En contemplant ces créations, nous nous retrouvons dans le sens symbolisé par elles, ce qui nous permet de dire que l'artiste, loin de s'asservir au monde extérieur où il cherche son appui, le conquiert, au contraire, à force du sens spiritualisé qu'il lui communique.

C'est la solitude du monde intérieur qui pousse à l'extériorisation. Dans le domaine biologique, la tendance vers l'extérieur a pour cause la nécessité de satisfaire certains besoins organiques. Dans la création artistique, c'est l'inquiétude intérieure, l'angoisse de la solitude qui donnent à l'artiste l'irrésistible impulsion, parfois même une véritable *nécessité*, de s'affirmer au dehors. Seul, aux prises avec une intense agitation intérieure, l'artiste est poussé par un impérieux désir de transcender, car malgré la résistance de son moi, la lutte qu'il mène dans sa solitude, ébranle son âme. *La solitude intérieure a mûri son imagination tourmentée, le moment d'en sortir devient donc nécessaire, forcé.* Pour l'artiste, c'est un problème de l'existence même. *François Mauriac* le dit d'une manière sincère et convaincante : « Gide a écrit, je crois, que si on l'avait empêché de faire des livres, il se serait tué. Oui, il existe des hommes qui n'imaginent pas comment ils auraient pu vivre s'ils n'avaient su donner à leur tourment son expression. Ce goût, d'ailleurs, ne se confond pas avec la vocation littéraire. Au collège, durant les longues études du soir, je noircissais des pages de mon journal, ou bien j'entretenais avec des camarades une correspondance sans fin. S'agissait-il déjà de littérature ? Non, cela seul pour moi importait : mettre de l'ordre dans



ma confusion intérieure, voir clair. Etudiant, et lorsque je n'imaginai même pas que je pusse un jour devenir auteur, je continuais de céder à cette nécessité. La préparation d'aucun examen, d'aucun concours ne m'a jamais dispensé de ce premier devoir vis-à-vis de moi-même : extérioriser mon débat, mon drame, mon destin. » <sup>1)</sup> *André Gide*, cité par Mauriac, dit cela aussi sous une autre forme : « Pourquoi j'ai écrit ce livre ? Parce que j'ai cru que *je devais* l'écrire. Je sentais que je ne pourrais mourir satisfait si j'avais gardé tout cela sur le cœur. » <sup>2)</sup> *Lord Byron* confirme la même idée : « Sortir de mon moi (de ce maudit égoïsme) a toujours été mon seul, entier et sincère motif d'écrire. » Quant à *Bride of Abydos*, il écrit : « Il fut écrit en quatre nuits pour chasser mes rêves. Si ce n'était pas ainsi, jamais je ne l'aurais écrit ; et si je ne faisais rien pendant ce temps, il aurait fallu que je devienne fou en mangeant mon propre cœur. » <sup>3)</sup>

L'artiste créateur aspire vers l'extérieur parce que son tourment intérieur lui devient insupportable. Le trait essentiel de son existence, c'est d'extérioriser tout ce qu'il ne peut pas maîtriser dans sa vie intérieure. Ainsi naissent les créations objectives de son esprit. *Epicure* enseignait que le rôle de la philosophie (il faudrait peut-être ajouter : d'une certaine philosophie), est de délivrer l'homme de l'angoisse. En matière d'art, le même rôle est assigné à l'extériorisation ; elle délivre

---

1) François Mauriac, *Lectures d'été* (*Le Temps*, 31 juillet 1934).

2) André Gide, *Divers* (Lettre à Sir Edmund Gosse) 10<sup>e</sup> éd., Paris, Gallimard, p. 155.

3) *The Works of Lord Byron* (*Letters and Journals*, vol. II) London, John Murray, 1898, p. 320-321.

l'artiste de son inquiétude. <sup>1)</sup> Le créateur qui veut consolider un monde à lui, jailli de son être, a besoin du monde extérieur, car le moi ne peut se réaliser qu'en opposition avec le non-moi, c'est-à-dire avec l'existence objective. « Kein Ichbewusstsein ist ohne irgend ein noch so dürftiges Gegenstandsbewusstsein », dit Jaspers. <sup>2)</sup> Le moi est dans une agitation infinie, sans limite, ni cadre précis. L'âme se déchire dans cette imprécision et court le danger d'un épuisement irrémédiable. Pour s'assigner une limite, elle recourt au monde objectif. En transcendant, le moi peut se consolider et s'affirmer comme entité spirituelle distincte.

Cette évasion de soi-même n'est nullement inattendue. Le monde du moi, bien qu'il soit quelque chose de subjectif par excellence, est loin d'être le produit exclusif du monde intérieur. Ainsi que nous l'avons montré, le processus de l'imagination, au moyen duquel le chaos intérieur est ordonné, puise sa matière dans l'expérience, issue du contact avec le monde extérieur. L'image-symbole donc, bien que façonnée par le monde intérieur, ne serait pas créée sans les impressions venues du dehors. Ces impressions, conservées dans l'inconscient, sont les réserves que la vie intérieure utilise pour s'éclaircir et s'apaiser. La réalité objective n'est donc pas étrangère au moi. Le premier pas vers l'apaisement, l'apparition de l'image-symbole, se fait déjà avec son concours. Mais la simple apparition de l'image dans la conscience de l'artiste étant loin de donner à l'âme un apaisement et une maîtrise suffisante, le moi sent une nécessité de se communiquer au monde objectif.

1) Voir sur ce problème Nicolai Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, 1933, p. 464 et suiv.

2) Karl Jaspers, *Philosophie*, vol. I. Berlin, 1932, p. 8.

La fixité même de ce monde, aussi apparente qu'elle soit, le tente, parce que capable de lui donner confiance en soi-même.

Mais la transcendance de l'artiste créateur dans le monde objectif n'est pas une simple décharge sous la forme de mouvements expressifs. Dans l'âme de l'artiste s'est façonné tout un monde avec un sens profond qu'il veut extérioriser dans le but évident du triomphe : il veut exercer une influence sur ses semblables. Son tourment doit trouver un écho. L'âme humaine cherche à être comprise par autrui parce que, ainsi, elle se trouve soulagée. En attirant dans la sphère de sa sensibilité ceux qui peuvent la partager avec lui, la lutte lui devient plus facile. Mais l'artiste va se heurter à un problème bien difficile : en extériorisant son tourment, trouver le moyen de pénétrer dans l'âme d'autrui.

C'est donc la même inquiétude qui détermine, et le processus de cristallisation intérieure et la tendance à transcender. L'exécution de l'œuvre d'art n'est qu'une suite naturelle d'un processus qui a commencé antérieurement. *E. v. Hartman* dit très justement : « Le même besoin qui avait amené la composition interne de l'œuvre d'art détermine aussi son extériorisation objective. » <sup>1)</sup> Les idées de l'artiste sont des idées-forces, nourries de conflits psychiques, qui tendent irrésistiblement vers l'élaboration et l'exécution.

## 2. La matière et la forme.

Dans la phase de l'exécution, les plus importants problèmes qui s'imposent à notre attention sont : le problème de la matière et celui de la forme. Par le dy-

1) E. v. Hartmann, *Aesthetik*, vol. II. (*Ausgewählte Werke*, vol. IV.) Leipzig, W. Friedrich (s.d.), p. 547.

namisme intérieur qui pousse l'artiste à transcender, il est obligé de recourir aux matériaux sensibles qui peuvent être : le langage, les sons musicaux, ou la matière plastique, auxquels il donne une certaine forme. Mais il serait faux de croire que ces problèmes n'apparaissent que dans la phase de l'exécution. Quant à la forme, nous l'avons déjà étudiée en parlant de l'ordre que l'artiste veut imposer à son agitation intérieure. La vie spirituelle est surtout créatrice de formes, car la forme est le moyen de canaliser les impulsions diffuses qui menacent l'équilibre de l'âme. Mais il nous faut rappeler, bien entendu, qu'il ne s'agit pas d'une spiritualité qui accepte toutes les formes imposées du dehors. La spiritualité n'existe pas en dehors de la forme, elle se réalise dans la mesure où les impulsions vagues sont cristallisées sous une forme plus ou moins déterminée. La spiritualité est liée indissolublement aux différentes formes qu'elle se crée. Dès l'instant donc, où jaillit une étincelle de vie spirituelle, on est dans le monde des formes.

Il en est de même pour la matière sensible dans laquelle sera représenté le contenu élaboré. Elle n'est pas étrangère à la forme qui l'anime. Quand, dans l'imagination de l'artiste apparaissent et sont élaborées les différentes idées, nées de son inspiration, celles-ci contiennent déjà une tendance à être représentées dans une certaine matière sensible. Dans l'esprit de l'artiste, elles sont élaborées en vue de cette représentation. Le poète pense en mots, le musicien en sons, le peintre et le sculpteur en couleurs, figures et formes, accompagnés d'une tension qui rend possible leur exécution concrète. Le monde intérieur se cristallise dans le but de la transcendence dans une matière sensible. *M. Henri Focillon,*

dont l'ouvrage *Vie des formes* est entièrement consacré à ce problème, a à ce sujet des idées d'une vérité profonde et suggestive. « La forme exige de quitter ce domaine, dit-il ; son extériorité est son principe interne, et sa vie en esprit est une préparation à la vie dans l'espace. Avant même de se séparer de la pensée et d'entrer dans l'étendue, la matière et la technique, elle est étendue, matière et technique. De même que chaque matière a sa vocation formelle, chaque forme a sa vocation matérielle, déjà esquissée dans la vie intérieure. » <sup>1)</sup> Ces paroles signifient que, pour l'artiste créateur, l'opposition entre sujet et objet, esprit et matière, n'est pas fondamentale. Même pour les arts plastiques, où les moyens de réalisation concrète sont moins subjectifs que pour la poésie et la musique, la matérialisation procède aussi de l'impulsion intérieure. Ce serait une erreur que de supposer que l'artiste élabore sur le plan mental certaines formes, pour lesquelles il cherche ensuite une possibilité d'exécution par des moyens inconnus à l'élaboration mentale. L'élaboration mentale *contient* déjà l'impulsion à la matérialité. Au fur et à mesure que se cristallise l'idée dans son esprit, s'il s'agit vraiment d'une idée artistique, la tendance d'être incorporée à une matière se cristallise également. M. *Focillon* dit encore : « Intention, souhait, pressentiment, aussi réduite, aussi fugitive que l'on voudra, la forme appelle et possède ses attributs, ses propriétés, son prestige technique. Dans l'esprit, elle est déjà touche, taille, facette, parcours linéaire, chose pétrie, chose peinte, agencement des masses dans des matériaux définis. Elle ne s'abstrait pas. Elle n'est pas chose en soi. Elle en-

---

1) Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Leroux, 1934, p 67.



gage le tactile et le visuel... La main dans son esprit travaille. Dans l'abstrait, elle crée le concret, et dans l'impondérable, le poids. » <sup>1)</sup> Ce que M. Focillon dit ici sur les arts plastiques, est d'autant plus vrai pour les arts plus subjectifs, comme la poésie et la musique.

L'artiste crée dans une forme objective parce qu'il a besoin de la contrainte de la matière pour se maîtriser soi-même. Mais ce que nous venons de dire jusqu'ici demande une précision qu'il faut particulièrement souligner. Le recours de l'artiste à la contrainte de la matière externe, c'est-à-dire verbale, musicale, plastique, *n'a pas lieu dans un ordre successif*. Nous voulons dire par là que cette contrainte n'est pas postérieure au sentiment de son déséquilibre. Au contraire, *l'attrait de la matière existe dès le début, dans les phases les plus obscures de l'inspiration, car déjà à ce moment, l'artiste est si profondément ébranlé que spontanément il cherche un appui dans l'extériorisation*. Ce qui ne peut être décrit que successivement est en réalité *concomitant*. Un exemple peut éclaircir cette idée : quand quelqu'un, en traversant un pont, se trouve à un moment donné sur le point de tomber dans un précipice, il n'attend pas de se persuader que, par ses propres moyens, il ne saurait rétablir son équilibre, mais concomitant avec son faux pas, il s'accroche ou tend à s'accrocher aux objets extérieurs. *L'intensité de la secousse en face du danger amène avec elle la tendance à chercher un appui aux objets extérieurs*. De même pour l'artiste. Il n'est pas un passant qui suit les voies battues de l'homme ordinaire, il est un inquiet qui, bien qu'à l'affût des dangers encourus par son âme, tout en étant attiré par

---

1) *Ibid.*, p. 68.

ses abîmes, cherche un appui au dehors. Ainsi, l'idée venue à la conscience à la suite de chaque émotion est une idée-force qui, par sa nature même et son origine, tend vers l'extériorisation, vers une forme concrète. *La forme matérielle de l'idée artistique naît avec l'idée même, elle n'est pas quelque chose d'extérieur qui s'ad-joint à l'idée.* Là est la genèse d'une véritable œuvre d'art. Si l'émotion n'est pas assez intense, c'est-à-dire le conflit assez puissant pour appeler, en même temps que l'idée, sa matérialité, il s'agit d'une œuvre médiocre qui pouvait ne pas être créée, d'une œuvre de dextérité, mais non d'une œuvre vivante.

De sorte que la discussion traditionnelle entre le fond et la forme, l'esprit et la matière, dans leurs rapports avec la création artistique, n'a aucun fondement. Au cours de ce chapitre, nous essayerons de confirmer cette idée.

Après cette exposition préliminaire, essayons d'analyser le problème.

Tout ce qui se passe à l'intérieur de l'artiste est une lutte décisive, non seulement pour l'élaboration de l'idée, mais pour son exécution. L'essentiel de son travail est justement la lutte avec la matière dans laquelle l'idée élaborée va être incarnée. C'est la véritable épreuve de l'artiste. Il est artiste dans la mesure où il peut animer, par sa sensibilité, la matière. L'idée génératrice en elle-même n'est pas encore de l'art, elle ne peut le devenir qu'en se communiquant à une forme matérielle. *Car le sentiment et l'idée ne prennent une valeur esthétique que par la lutte avec la matière où ils se réalisent.* « L'art consiste en une direction d'intention et en l'ajustement de l'expression à l'intention :

assurer à l'intention la juste expression à laquelle elle peut prétendre », dit M. Henri Delacroix. <sup>1)</sup>

La lutte avec la matière n'est pas un processus isolé et particulier. Comme on l'a vu au précédent chapitre, l'élaboration a lieu parce que le monde interne, chaotique et bouleversé, de l'artiste, cherche à s'organiser. Mais la simple élaboration mentale ne réalisant qu'une faible partie de l'ordre voulu, le monde interne continue à être la proie des bouleversements. Sa maîtrise définitive, c'est à cela que sert la matière et c'est à elle que s'accroche l'esprit de l'artiste dès qu'il sent la menace du déséquilibre. Cette maîtrise n'est atteinte que lorsque la matière est entièrement dominée. *Hebbel* exprime déjà une idée semblable : « L'enthousiasme qu'un artiste a pour son idéal, il ne peut le prouver qu'en réalisant cet idéal par tous les moyens de son art. Il ne suffit pas de regarder dans les nuages en s'écriant : « Quelle déesse je vois ! » Cela ne fait pas la déesse sur la toile. Et il n'est même pas vrai que lui-même voie une déesse. Il la conquiert seulement en la peignant, il ne prendrait jamais le pinceau si elle lui était apparue pleinement. » <sup>2)</sup> En luttant avec la matière, l'artiste lutte pour la consolidation de son moi. C'est donc le même processus qui continue, seulement le monde objectif lui offre un support plus ferme. En cherchant les mots et les sons, en combinant les couleurs et en maniant la glaise, c'est sa propre âme qu'il façonne. Ainsi peut-on seulement s'expliquer comment la matière, amorphe et indifférente, acquiert sous ses mains un sens spirituel. De même qu'il lutte avec la matière, il

---

1) Henri Delacroix, *Psychologie de l'art*, Alcan, Paris, 1927, p. 84.

2) Cité d'après Henri Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 157.

lutte avec le contenu de son âme, avec l'emprise du chaos intérieur. Ce que l'on contempera, et avec les autres, lui-même, c'est le résultat de son effort créateur, exercé sur le chaos de son âme et sur le chaos de la matière. *Nietzsche* le dit admirablement : « En l'homme, il y a la matière, le fragment, l'excès, l'argile, la boue, la folie, le chaos ; mais en l'homme il y a aussi le créateur, le sculpteur, la dureté du marteau et la contemplation divine du septième jour. » <sup>1)</sup>

La forme concrète de l'œuvre d'art cache un des plus profonds mystères de la vie spirituelle. La spiritualité se divise et se représente à soi-même. L'artiste se reconnaît soi-même dans sa création objective. Mais ce qui importe, c'est que l'œuvre d'art ne représente pas, purement et simplement, un fragment de la vie spirituelle de l'artiste, *mais qu'elle représente la voie parcourue par la spiritualité*. L'artiste n'a pas une spiritualité complètement formée qu'il verse ensuite en une forme matérielle, mais, au contraire, en pétrissant et en combattant la matière, il cristallise et réalise sa propre spiritualité. L'inspiration et l'élaboration sont seulement des indices pour la cristallisation d'un certain degré de spiritualité ; cette cristallisation s'accomplit à peine au contact de la matière concrète. Par la volonté de se représenter soi-même sous une forme concrète, par la peine d'achever cette représentation, l'esprit atteindra seulement son plein développement. Ainsi que nous l'avons souligné à plusieurs reprises, la spiritualité jaillit de la volonté d'introduire l'ordre dans le chaos primitif de la vie interne. Pour réaliser cet ordre, des efforts immenses sont nécessaires. Mais tous ces

---

1) Cité par Thiery Maulnier, *Nietzsche*, Paris, Redier, 1933, p. 181.

efforts se perdraient dans le vague du monde intérieur, s'il n'y avait pas un domaine où ils puissent s'exercer. Les matériaux artistiques, que ce soit le verbe ou les sons musicaux, avec leurs lois, ou que ce soit la toile ou le marbre, opposent une certaine résistance. Cette résistance donne une forme consistante aux efforts internes. L'artiste ne passe pas, purement et simplement, d'une certaine spiritualité, toute faite, à une forme matérielle. C'est une profonde erreur que de considérer l'œuvre concrète comme n'étant autre chose que la copie d'une image formée dans le monde interne de l'artiste. *L'œuvre ne reproduit pas, mais développe une image.* L'image mentale, fut-elle aussi puissamment élaborée que possible, n'est pas encore définitive ; elle est trop peu consistante. Elle ne se précise vraiment que par le travail infligé à la matière. Peu à peu, à mesure que l'œuvre concrète commence à se préciser, s'esquisse aussi un ordre dans l'âme de l'artiste ; il se spiritualise donc dans la même mesure. L'œuvre d'art n'est pas une empreinte, n'est pas, purement et simplement, une matière imprimée d'un cliché spirituel. Elle est une *entéléchie*, c'est-à-dire que par le processus créateur de l'artiste, *elle se développe d'une matière amorphe*, ainsi que, par le même processus, la spiritualité de l'artiste se développe de l'état chaotique. M. Henri Focillon, en caractérisant Barye, trouve les mots les plus justes pour désigner ce qu'est vraiment un phénomène artistique : « L'art des maîtres est de déterminer les volumes essentiels et de les mettre en valeur. Mais pour les douer de toute leur autorité, il ne faut pas les prendre comme des accidents de la surface. C'est du fond de sa terre que Barye extrait et fait ressortir le relief. Il ne découpe pas le bloc comme le marbrier. Il surprend la forme



à son origine, il l'accroît, il la nourrit et l'amène à la lumière. » <sup>1)</sup>)

La matière dans laquelle se réalise l'œuvre d'art, qu'il s'agisse de la matière plastique, poétique ou musicale, est un bien commun, à la disposition de tous. Elle mène facilement à la formation de certains clichés automatiques qui s'impriment à la vie psychique. Combien sèchement sonnent les mots dans le langage courant ! Le miracle est que les mêmes mots, par le pouvoir créateur de l'artiste, acquièrent une vibration profonde. Mais ce serait une erreur que de croire que la matière avec laquelle lutte l'artiste, n'importe de quelle nature qu'elle puisse être, soit passive et ne soit qu'une simple dépositaire de son tourment. La matière a, elle aussi, une vie secrète. L'artiste l'anime, *en éveillant harmonieusement la vie qui y sommeille*. « Chaque matière est une vocation. Elle sollicite, elle appelle ceux qui sont nés pour lui donner la vie et la doter d'un charme de plus. » C'est une remarque subtile et profondément vraie de M. H. Focillon. <sup>2)</sup>) On pourrait peut-être préciser dans le même sens que l'artiste la *réveille à la vie*. Et la matière, à son tour, donne une consistance à la sensibilité de l'artiste qui, dès lors seulement, devient d'essence cosmique. Sans la matière expressive, la richesse de son monde intérieur, non seulement n'aurait acquis un sens objectif, mais ne pourrait même pas se cristalliser. La matière est animée par la puissance créatrice de l'artiste, et l'artiste créateur spiritualise son existence

1) Henri Focillon, *Technique et sentiment*, Paris, Laurens, 1919, p. 37. D'intéressantes idées à ce sujet aussi chez Dagobert Frey, *Das Kunstwerk als Willensproblem*, communiqué au IV<sup>e</sup> Congrès d'Esthétique, Zeitschrift für Aesthetik, vol. 25 (Reilage) 1931, p. 228 et suiv.

2) Henri Focillon, *Ibid*, p. 105.

par la lutte avec la matière. La matière a son sens, et l'œuvre d'art vivra plus intensément si l'artiste a su adapter sa propre vie intérieure à ce sens. M. H. Focillon remarque avec raison que le même contenu spirituel nous émeut autrement s'il est représenté en marbre, en bronze ou en bois. « Le Parthénon, construit en marbre, est mutilé par les tambours en ciment intercalés à sa restauration. » <sup>1)</sup> Autrement dit, la nature de la matière peut contribuer à l'expression. La même idée nous fait une impression différente si elle nous est présentée sous forme poétique ou sous une forme musicale. Sous l'influence de la matière, elle peut vibrer d'une tout autre vie dans les deux cas. La matière ne détermine pas seulement une certaine forme extérieure, mais peut influencer aussi sur le sens du contenu spirituel.

Pour l'artiste, la matière n'est donc pas quelque chose de rigide. Elle ne se borne pas seulement à acquérir un sens, mais elle en donne aussi un. Cela n'est, bien entendu, que le cas de l'artiste créateur, car lui seul est prédestiné, du moment le plus obscur de l'inspiration, à s'exprimer dans une certaine matière. *Elle n'est pas quelque chose d'étranger à son âme, elle vit dans son âme.* En ciselant son œuvre, l'artiste façonne son âme, et en ciselant son âme, il façonne son œuvre. Ainsi peut-il seulement éveiller la vie dans la matière chaotique, et c'est ainsi seulement qu'il nous émeut.

Dans la phase de l'exécution, donc, le moment capital est celui-ci : le moi, pour maîtriser l'agitation qui le tourmente, a besoin des ingrédients d'une matière sensible. Cette matière, qui a sa propre loi, oppose une résistance et contribue à capter le moi du créateur ar-

1) H. Focillon, *Vie des Formes*, Paris, Leroux, 1934, p. 53.

tiste. *Mais par l'effort de cette captation la matière respective prend aussi un aspect nouveau, vivant, et acquiert un sens profond.* La matière, difforme et rudimentaire, reçoit de l'effort qui la maîtrise, le baptême de la spiritualité. Ainsi les sons, le verbe, les couleurs ou la glaise, que d'ailleurs chacun a à sa disposition, n'acquièrent une valeur esthétique que sous l'effort obstiné de l'artiste. Les mêmes mots que prononce tout mortel ont une autre résonnance dans une œuvre poétique, et le même marbre ordinaire apparaît tout autre, quand il est taillé par une main d'artiste.

La matière impose une règle à la vie interne désordonnée de l'artiste et par elle, y amène l'équilibre. C'est ainsi que, malgré la contrainte tyrannique qu'elle inflige à l'âme qui cherche une expansion illimitée, l'artiste véritable l'accepte sans réserve. Des œuvres de *Paul Valéry*, par exemple, se dégage une volupté profondément ressentie à la suite de la résistance du langage, volupté que témoignent les artistes de tous les temps. Mais ce qui importe, c'est que, malgré toute la résistance de la matière, le véritable artiste est celui qui réussit à la vaincre. La matière s'anime, elle reçoit un sens jailli de l'âme même de l'artiste, ce qui signifie que le *créateur impose sa volonté à la matière qui lui résiste*. Nous avons vu comment, dans la vie spirituelle, l'intervention du moi dans le développement des processus intérieurs, c'est-à-dire l'initiative, a un rôle décisif. La vie spirituelle n'existe que là où il y a une initiative et une décision, donc une volonté. Tout ce qui se passe dans l'âme de l'artiste est dû à la volonté de donner une direction aux agitations chaotiques internes. Nous trouvons la même affirmation de volonté en face de la matière qu'il faut façonner. La volonté de l'artiste trouve,

à l'intérieur comme à l'extérieur, certaines normes données vis-à-vis desquelles il prend une attitude : à l'intérieur les tendances instinctives, à l'extérieur la matière avec ses lois. Il va les vaincre, tous les deux, en les arrachant de leur voie ordinaire. Mais sa victoire sur eux ne veut pas dire l'anéantissement de leurs lois inhérentes. L'artiste ne pourra jamais éliminer de sa vie psychique les impulsions instinctives, ni bouleverser les lois élémentaires du verbe ou du marbre. Sa victoire est de toute autre nature. *Il sait soumettre l'instinct ou la matière, avec leurs lois propres, à ses propres intentions.* Ainsi s'affirme sa volonté. La caractéristique de la volonté créatrice, c'est qu'elle ne supprime pas des lois inhérentes à la matière, mais les canalise dans une direction, imposée par le moi, en leur donnant un sens caractéristique. L'esprit créateur domine les tendances intérieures et la matière objective, non pas en les détruisant, mais en les pliant à sa volonté. La cristallisation intérieure, comme la matérialisation d'un sens, est un acte de volonté par lequel le moi prend attitude contre ce qui est donné, en imposant son sens spiritualisé.

Il nous faut donc souligner que les puissants processus, alimentés par les conflits de la vie intérieure et qui sont à l'origine de la création artistique, ne deviennent vraiment créateurs d'œuvre d'art, qu'au contact de la matière. S'ils restent enfermés dans le monde intérieur, ils s'épuisent. Pour prendre corps, il leur faut lutter avec la matière. Mais pour arriver à cette fin, l'agitation interne doit avoir une force immense, car ces processus ne parviennent à transcender que lorsque les moyens de la vie intérieure seuls sont impuissants à les maîtriser. C'est alors seulement que l'âme sent la nécessité d'épouser la matière objective. Et cette ma-



tière, à son tour, ne s'anime que lorsque ces processus sont assez intenses pour s'évader du monde intérieur. C'est dans ce cas seulement que l'œuvre d'art sera réellement une nécessité et exprimera un *destin*, comme l'a si bien dit *François Mauriac*. Quand l'agitation pouvait être équilibrée à l'intérieur, mais a été, malgré tout, extériorisée, les œuvres qui en sont nées « auraient pu ne pas être écrites ». Ce n'est qu'en atteignant une intensité peu commune que l'âme pourra triompher de la matière inerte en lui imposant sa volonté et en lui donnant son sens profond.

« De tous les actes, le plus complet est celui de construire », dit *Paul Valéry* dans *Eupalinos*. <sup>1)</sup> Poussé par les tourments de son âme, l'artiste façonne la matière par laquelle il se sent irrésistiblement attiré. Son acte est des plus complexes, car en construisant il élabore sa propre spiritualité. Son monde intérieur chaotique, ainsi que la matière difforme, reçoit par cet acte *une forme*. Une forme, non pas tant au point de vue extérieur, qu'au point de vue intérieur. Forme, quand il s'agit de création artistique, ne signifie point contour inanimé, elle se compose de *vibrations spirituelles, unitaires et ordonnées*. L'âme, se débattant dans le chaos, tend vers l'unité et vers l'ordre, c'est là le mystère vital de l'œuvre d'art. En ce sens, *André Gide* a parfaitement raison quand il dit : « La forme, c'est le secret de l'œuvre. » <sup>2)</sup> Il s'agit d'une forme où vit un contenu spirituel. En luttant avec la matière, *et seulement par cette lutte*, l'artiste façonne son âme et en même temps

1) *Paul Valéry, Eupalinos, p. 212.*

2) Cité d'après *Ch. Lalo, L'expression de la vie dans l'art, Alcan, 1933, p. 132.*



donne une forme vivante à la matière. C'est en parvenant à une cristallisation spirituelle que l'artiste communique à son œuvre la vie, et c'est bien un des miracles de la vie spirituelle : la forme vivante ne peut naître que de la contrainte, infligée par la matière à l'âme. L'explication de ce miracle peut être trouvée dans le fait que la spiritualité n'existe que là où l'ordre a remplacé le chaos intérieur, et le processus spirituel, qui réalise l'ordre, entraîne aussi dans son courant les moyens dont il se sert. La matière, au contact des vibrations de l'âme, se confond avec l'agitation intérieure et se pénètre ainsi de sa vibration. Plus grande est la maîtrise gagnée par l'âme, plus vraie, et surtout plus vivante, est la forme donnée à la matière. La forme de l'œuvre d'art se réalise peu à peu en suivant la spiritualité intérieure. *Elle ne s'imprime pas, elle se développe sous l'influence des vibrations de l'âme.* La forme de l'œuvre d'art, répétons-le, n'est point un cliché élaboré dans l'esprit de l'artiste et imprimé à la matière. L'œuvre d'art, comme toute spiritualité, est quelque chose en devenir, c'est-à-dire un désordre initial qui se cristallise graduellement par l'effort. La puissance créatrice de l'artiste est bien là : il peut créer une véritable œuvre d'art dans la mesure où il peut déterminer le développement d'une forme du fond de la matière qu'il travaille, autrement dit, dans la mesure où il sent et vit par elle. S'il ne peut vibrer *par* cette matière, son œuvre sera une œuvre d'empreinte, une création-cliché qui n'arrivera pas à nous émouvoir. Elle appartiendrait alors aux œuvres dont le mérite n'est qu'une habileté technique et auxquelles manque la chaleur de l'âme, aux œuvres de « confection », oubliées le lendemain de leur apparition. Par l'acte créateur de l'artiste, la matière

subit une profonde métamorphose. La forme élaborée en communion avec la matière, transfigure cette dernière. *M. Focillon* trouve à ce sujet aussi des paroles pénétrantes : « Ainsi s'établit un divorce entre les matières de l'Art et les matières de la nature, même unies entre elles par une rigoureuse convenance formelle. On voit s'instituer un ordre nouveau. Ce sont deux règnes, même si l'on ne fait pas intervenir les artifices et la fabrique. Le bois de la statue n'est plus le bois de l'arbre ; le marbre du sculpteur n'est plus le marbre de la carrière ; l'or fondu, martelé est un métal inédit ; la brique, cuite et bâtie, est sans rapport avec l'argile de la glaisière. » <sup>1)</sup> La nature primitive est ainsi surmontée — c'est ce qui a dû permettre à Michel-Ange, lorsqu'il terminait son Moïse, de s'écrier en le frappant de son marteau : « Parla Mosé ! » La matière inerte ayant pris la forme à laquelle le créateur insuffle la vibration profonde de son âme, s'est animée d'une vie réelle.

Grâce à cette entéléchie qui la meut, l'œuvre d'art a une respiration propre. La forme qu'elle revêt n'est pas un habit d'emprunt, mais elle est grandie de cette intimité qui unit la matière à l'esprit. Ainsi cette forme n'est pas un schéma rigide, mais un système harmonieux dont les rapports sont déterminés par la vie spirituelle. Bien qu'elle soit issue de l'effort pour ordonner le conflit de l'âme, elle est devenue, par l'intermédiaire de la matière, une unité indépendante avec un centre de gravitation propre. La forme a canalisé dans une seule unité une infinité de tensions hétérogènes.

---

1) H. Focillon, *Vie des Formes*, Paris, Leroux, 1934, p. 49.

Plus ces tensions sont multiples et diverses, plus l'œuvre est vraie et expressive. <sup>1)</sup>

M. *Henri Delacroix* formule très justement : « L'art est construction de formes dociles et expressives. <sup>2)</sup> Mais forme docile et expressive n'est que celle qui incarne la fusion de la matière extérieure avec le monde intérieur de l'artiste. Quand l'artiste, par la force de ses agitations intérieures, est en communion avec sa matière, quand les mots ou les sons, la vision de la couleur ou de la forme ne sont pas étrangers, extérieurs à son émotion, mais se confondent avec elle, quand cette matière est pour lui une nécessité dont il ne pourrait se passer, alors seulement les formes seront dociles et expressives. Et dans ce cas seulement, la forme conquise affirmera également la maîtrise de soi-même. *Schumann* le dit bien : « On n'est maître de la pensée que quand on est complètement maître de la forme. » <sup>3)</sup>

Les problèmes de la matière et de la forme auxquels se heurte l'artiste dans la phase de l'exécution, ne sont donc pas deux problèmes isolés. L'artiste n'élabore pas des formes indépendantes de la matière, mais du fond même de la matière. Et cette possibilité, il ne la tient que de son conflit intérieur qui réclame des efforts volontaires et des moyens extérieurs. La forme est un ordre et elle jaillit de la lutte avec le chaos de l'âme et avec le chaos de la matière. Voilà pourquoi ceux qui, pour leurs créations artistiques, ne font que cultiver la forme pour elle-même, n'atteignent pas, croyons-nous,

---

1) On trouve des idées semblables, plus amplement développées, chez Georg Simmel, en particulier dans les œuvres suivantes : *Zur Philosophie der Kunst*, *Philosophische Kultur*, et *Rembrandt*.

2) H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Alcan, 1927, p. 66.

3) Cité d'après H. Delacroix, *Ibid*, p. 209.

le véritable art. *Marcel Raymond* remarque à ce sujet : « L'ordre n'a de prix que lorsqu'il est obtenu par une victoire sur une matière rebelle, lorsqu'il marque le terme et l'achèvement d'un lent travail de maturation intérieure. En plaçant par faiblesse l'ordre au principe même de l'œuvre, les néo-classiques orthodoxes se condamnaient à « faire » de la poésie sans l'avoir jamais vécue et à voir dans la création poétique un exercice de rhétorique supérieure. » <sup>1)</sup> Mais dans ce cas, s'agit-il d'une vraie création artistique ?

*Pierre Audiat* dit d'autre part : « Il est sûr que bien des écrivains ont été hantés par des formes vides qu'il leur fallait remplir. Le rythme était donné, s'imposait, et les images ou les idées s'adaptaient à ce rythme impérieux. » <sup>2)</sup> Nous estimons que cette affirmation ne correspond que partiellement à la réalité. Il est vrai que beaucoup d'artistes sont tourmentés par certains rythmes, visions de couleurs, etc... qui précèdent la réalisation de leurs œuvres. Nous-mêmes en avons cité maints exemples quand nous avons parlé de la disposition créatrice. Mais tous ces signes sont loin d'être des formes vides qu'il reste à l'artiste à remplir. Ces formes, dès le moment même de leur apparition, sont pleines de sens, *mais ne sont pas encore définies*. Ne sont également pas définis, ni le fond, ni l'aspect sensible. Une forme n'est jamais élaborée indépendamment de son fond et de la matière sensible qu'elle revêt. Ce qui, en apparence, semble être une forme vide, est en réalité une inquiétude spirituelle qui n'est pas encore parvenue à la cristallisation. Mais autant que la forme

---

1) Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Corrêa, 1933, p. 128.

2) Pierre Audiat, *La biographie de l'œuvre littéraire*, Paris, 1924, p. 127.

se précise, se précisent également le fond et son expression sensible. Dans le cas contraire, il ne s'agit que d'une création-mosaïque qui pourrait sans doute distraire momentanément, mais qui est sans vitalité aucune.

Notre conclusion est que la matière et la forme de l'œuvre d'art ne sont pas des facteurs hétérogènes. Elles constituent une unité, issue des profondeurs de l'âme. C'est à force de cette unité que sont projetés les secrets de la vie psychique. Et c'est ce qui rend si ardu et si difficile le problème de l'artiste — concilier deux phénomènes d'essence contradictoire : à une forme sensible, donc définie, communiquer une vibration spirituelle, par son essence foncièrement indéfinie. Cette essence indéfinie ne saurait se transmettre à la matière sensible que si cette dernière a passé à travers le prisme de l'âme qui l'a façonnée. La forme sensible étant façonnée dans l'inquiétude et l'agitation du monde intérieur, aura les lignes caractéristiques de celui-ci et pourra ainsi constituer des points de repère nécessaires pour nous permettre de pénétrer dans le sens secret qui a déterminé la création de l'artiste. Par conséquent, ce qui importe dans la matière et la forme, ce n'est pas ce qu'elles nous rendent directement, par elles-mêmes, mais par le profond prolongement qu'elles laissent en nous et nous permettent d'entrevoir et deviner ce qu'elles nous cachent. Ainsi, *André Gide* dit fort justement : « Dans chaque littérature, la première question à poser est : Que cache-t-on de l'homme ? (La question : que montre-t-on ? a relativement moins d'importance). » <sup>1)</sup> Cela est également vrai pour tout art. C'est

---

1) *André Gide, Divers, Gallimard (N.R.F.), p. 25.*



de cette manière seulement que la forme matérielle définie peut nous rendre l'indéfini immense de la vie de l'âme qui donne un sens à notre existence.

La forme sensible de l'œuvre d'art ne se superpose donc pas à une expérience spirituelle, mais émane de cette expérience. Grâce à ce fait seulement, elle est l'interprète de notre monde intérieur, inaccessible à la perception des sens. Cette forme est vivante parce qu'elle signifie la réalisation de la spiritualité. Par elle s'établit un ordre cosmique dans l'inquiétude chaotique, et de cette manière ce qui couvait dans les ténèbres est rendu à la lumière.

De ce caractère particulier de la création artistique dérivent des exigences d'une importance primordiale quant à la valeur esthétique d'une création. Si nous insistons quelque peu sur ce fait, ce n'est nullement pour établir certains dogmes stériles, auxquels l'artiste créateur devrait obéir, parce qu'aucun dogme n'a jamais donné naissance à une création profonde. Il s'agit seulement d'observer le cours naturel de la création de la forme artistique pour arriver à s'expliquer l'attraction qu'elle exerce sur nous.

Quand on parle de l'aspect formel de l'œuvre d'art, il ne faut pas oublier que cette forme est le résultat de la contrainte subie par une âme déséquilibrée. Nous avons montré comment, pour cette raison, l'œuvre d'art est un acte de volonté. Plus le tourment intérieur est grand, plus l'effort d'équilibration est intense. Par cet effort, le contenu chaotique est mis en conscience et son sens est élaboré. Par la forme sensible qui se pénètre de ce sens, l'artiste se communique à l'extérieur et trouve un écho à son cri désespéré. La caractéristique fondamentale de la forme est la *précision*, car si le tour-

ment de l'âme ne cherchait pas un cadre bien délimité, il n'aurait pas fait l'effort de s'élever à la surface. Pour donner à la forme cette précision qu'il veut se donner à soi-même, le créateur respecte les règles inhérentes à la matière sensible dans laquelle il incarne son inquiétude. Nous soulignons : il sent lui-même le besoin de respecter ces règles afin de canaliser son trouble. Et les profondeurs de l'âme ne pourront être vraiment entrevues dans la création artistique que si la forme, dans laquelle elles sont incarnées, est ordonnée et son sens bien cristallisé. Seule, une forme claire peut nous donner quelques points de repère précis, nous introduisant dans les régions mystérieuses de l'âme. Il ne faut pas faire crédit à certaines écoles d'art contemporaines qui enseignent que la forme claire n'a aucune profondeur. Il ne faut pas, bien entendu, confondre la forme claire avec la forme facile, ou simpliste, qui n'émane jamais des grandes profondeurs de l'esprit. La forme claire et bien ordonnée n'est pas inconciliable avec cette profondeur, au contraire, ce sont les plus grandes profondeurs de l'esprit qui réclament indubitablement la rigueur de la forme ordonnée. Une profonde idée ne jaillit que d'un tourment profond, et ce tourment, plus il est profond, plus il a besoin d'un effort conscient plus grand. Et effort conscient signifie effort vers la clarté. La forme obscure, tant cultivée ces dernières dizaines d'années, a deux explications : ou bien l'artiste n'a pas réussi à maîtriser et à cristalliser son chaos intérieur, ou bien la forme est recherchée pour elle-même, donc n'a pas à sa base une inquiétude profonde. Dans ce cas, comme dans l'autre, la création n'a pas un sens spiritualisé.

Toute une série d'écoles artistiques contemporai-

nes, comme par exemple : le futurisme et le surréalisme, invoquent le problème de l'*inconscient* et prétendent l'exprimer sous une forme obscure, comme l'inconscient lui-même. Pour elles, la forme claire, caractéristique de la pensée consciente, ne peut pas rendre l'essentiel de l'inconscient, l'animateur de toute notre vie psychique. Ainsi justifient-elles leur culte pour la forme obscure et, dans beaucoup de cas, tout à fait incompréhensible. L'inconscient est irrationnel par son essence même, prétendent-elles, les formes dans lesquelles il se manifeste doivent aussi être irrationnelles.

Ces doctrines ont des mérites incontestables, mais elles se trompent énormément quant à l'essentiel de leurs principes mêmes. Elles se trompent quand elles croient que l'inconscient a été révélé seulement par Freud et ses contemporains. Si les aspects irrationnels de la vie psychique sont à peine aujourd'hui soumis à la recherche, cela ne signifie pas qu'avant ils n'ont pas agi dans la vie psychique, et surtout dans la création artistique. Si nous comparons, par exemple, au point de vue des profondeurs révélées, tout ce que ces écoles ont produit avec quelques pages d'un Shakespeare, je ne crois pas que celui-ci souffrirait de la comparaison. Dans les grands chefs-d'œuvre, les profondeurs irrationnelles de l'âme se sont toujours manifestées, mais elles ont revêtu une forme concise et claire. *Et c'est justement parce que leurs inspirations venaient des grandes profondeurs qu'ils sont arrivés à une forme ordonnée.* Celui qui est ébranlé dans le plus profond de son être ne peut demeurer dans le chaos. Il *doit*, pour cela, réaliser une forme ordonnée. Celui qui s'arrête à la forme obscure n'a pas besoin de la rigueur de l'ordre, donc n'est pas secoué dans ce que son être a de

plus profond. Mais cela veut dire en même temps que sa création a des racines bien superficielles.

L'erreur fondamentale des écoles dont nous venons de parler, est de considérer l'inconscient comme indépendant de la conscience et de prêter à chacun de ces aspects de la vie psychique des formes différentes. On oublie trop souvent que la voie de l'inconscient mène à la conscience et que le plus haut degré de spiritualité est atteint quand on a réussi à mettre en conscience le plus d'inconscient possible. Ainsi que les vieilles doctrines se sont trompées en prétendant que l'art doit imiter la nature, se trompent également aujourd'hui ceux qui veulent traduire l'inconscient sous sa forme diffuse. L'art n'aboutit pas à ses fins par l'imitation, mais par la transformation du chaos en cosmos. Le culte de la forme obscure, en prétendant traduire l'inconscient, prouve trop souvent que l'artiste n'a rien à dire, ce qui signifie qu'il n'est pas artiste. De tous les temps, les créateurs qui avaient quelque chose à dire ont cultivé la forme claire et précise, non pour elle-même, bien entendu, mais parce que leur désordre profond n'avait pas d'autre moyen de se maîtriser. Une forme claire ne les a jamais empêchés d'exprimer les mystères les plus profonds de leur vie intérieure.

Cela ne veut sans doute pas dire qu'il faut faire un dogme de certaines formes et obliger tout artiste à s'y soumettre. Même en respectant les exigences élémentaires de la clarté, il reste suffisamment de liberté pour l'originalité d'une création. Car l'originalité ne consiste pas à renverser les règles élémentaires de la forme, elle est dans la profondeur du sentiment. Et on ne peut que se réjouir que cette conviction commence à gagner du terrain, même chez les plus fervents re-

présentants des formes nouvelles. *Jean Cocteau*, par exemple, parle de « l'esthétique du minimum » <sup>1)</sup> et *André Breton*, le chef des surréalistes, qui cultive la création « non dirigée » admet, toutefois, « qu'un minimum de direction subsiste généralement dans le sens de l'arrangement en poème ». <sup>2)</sup>

Voici maintenant la conclusion essentielle de ce chapitre : la matière et la forme ne sont pas des problèmes indépendants de l'agitation spirituelle de l'artiste. L'artiste ne construit pas d'abord un contenu spirituel qu'il cherche ensuite à représenter sous une forme sensible, mais au contraire, son contenu intérieur ne peut se consolider que dans la mesure où se cristallise la forme que ce contenu doit revêtir. Dans son trouble profond, l'artiste s'identifie avec la matière sensible ; il sent *avec* elle et *par* elle. C'est ainsi que son œuvre, même sous sa forme matérialisée, est quelque chose de spirituellement vivant qui révèle les mystères profonds de son être intérieur.

### 3. *Le problème de la technique.*

Ce que nous venons d'exposer dans le chapitre précédent nous conduit directement au problème de la technique. Il est évident que la matière dans laquelle transcede le moi de l'artiste réclame certains procédés pour devenir une réalisation animée. L'artiste est en communion étroite avec la matière grâce à certains procédés techniques au moyen desquels il prend possession d'elle. Chaque matière, qu'il s'agisse des arts plastiques

1) Voir Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corrêa, 1933, p. 300 et suiv.

2) André Breton, *Lettre à Rolland de Renéville*, Nouvelle Revue Française, 1<sup>re</sup> mai 1932. Ce problème est très bien traité chez Marcel Raymond, *ibid.*



ou rythmiques, a ses règles élémentaires qu'il faut respecter. L'attraction naturelle que l'artiste sent pour la matière doit être complétée par la connaissance de ces règles. Pour cela, chaque art suppose un certain apprentissage. *Fromentin* écrivait : « il y a dans la peinture un métier qui s'apprend et, par conséquent, peut et doit être enseigné, une méthode élémentaire qui également peut et doit être transmise : ce métier et cette méthode sont aussi nécessaires en peinture que l'art de bien dire et de bien écrire pour ceux qui se servent de la parole ou de la plume. » <sup>1)</sup>

Le but de notre préoccupation serait dépassé si nous entrions dans l'analyse approfondie de la technique en elle-même. Elle ne nous intéresse ici que par son aspect psychique. Nous ne pouvons pourtant oublier que la technique est un métier de haute qualité. Pour Léonard de Vinci, par exemple, et avec lui, pour toute l'école italienne, la technique de la peinture est une besogne méticuleuse et savante. Les impressionnistes subissaient l'influence des découvertes optiques de Helmholtz et Chevreul. Ils étaient infatigables dans l'étude des effets les plus variés de la lumière, de la touche, de la division et du morcellement de la matière picturale. Cézanne ne se lassait pas d'étudier ses motifs, guidé par un raisonnement géométrique sans pareil, ce qui eut une profonde répercussion sur toute la peinture moderne. Le problème de la technique se complique encore plus, si nous pensons aux différents procédés de la gravure, sous toutes ses formes, qui suppose de sérieuses connaissances de chimie et de physique. De même pour la musique, il y a des règles précises de l'harmonie et du contre-

---

1) *Fromentin, Les Maîtres d'autrefois*, Paris, Plon, 1876 (2<sup>e</sup> éd.), p. 231-232.

point. Même un Mozart, par exemple, qui se distinguait par une prodigieuse facilité de la composition, n'achevait jamais l'étude approfondie de la technique des grands maîtres. <sup>1)</sup> L'écrivain, à son tour, doit lutter avec la construction de la phrase qui n'est facile qu'en apparence. *Nietzsche* disait que chaque mot a une « odeur ». L'écrivain doit trouver, par un profond esprit critique, l'ambiance de chaque odeur pour obtenir à la fin un certain « parfum ».

Sans la possession du secret de la technique, la réalisation d'une œuvre vraiment grande est presque impossible. Mais tous ses procédés compliqués ne valent rien sans la chaleur du sentiment artistique. La technique par elle-même ne peut rien créer, elle ne fait qu'aider l'élaboration de la forme sensible de la matière. Elle est soutenue et dirigée par le dynamisme de la vie intérieure. Ainsi la technique n'est pas un procédé rigide, comme cela semble à première vue, mais un procédé animé. <sup>2)</sup> Elle est entièrement dominée par les impulsions internes, parce que c'est elle qui donne à l'artiste la possibilité de se transposer dans sa matière et de vivre en elle. Bien qu'une technique spéciale puisse déterminer même un style d'art, elle ne s'exerce pas comme un facteur indépendant, mais toujours sous l'impulsion de certaines exigences intérieures. Par ces exigences, la technique est un instrument de l'âme. Par les procédés techniques, l'artiste manifeste sa vibration intérieure et anime ainsi la matière. C'est ce qui explique pour-

1) Voir Otto Jahn, *W. A. Mozart*, vol. II, 3<sup>e</sup> éd., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1891, p. 121 et suiv.

2) M. H. Focillon, dans *Technique et Sentiment*. Paris, Laurens, 1919, a de multiples suggestions à ce sujet. Entre autres, nous attirons l'attention sur les pages 125 et suiv., *L'eau-forte de reproduction en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, d'où ressort la vie intense qui domine, même dans la technique de l'eau-forte.

quoi, parfois, une extraordinaire perfection technique n'arrive pas à créer une œuvre d'art, alors que des erreurs techniques peuvent être rachetées par une intensité de la vie qui donne une valeur à l'œuvre. Les dessins de Victor Hugo présentent à ce point de vue un cas typique. Son être était à ce point transfiguré par l'émotion que le crayon aussi s'animait dans sa main. <sup>1)</sup> On pourrait dire qu'il se créa sa technique à lui, qui, bien entendu, dans les mains d'un moins inspiré, conduirait à des monstruosité. Bien que la technique ait ses règles élémentaires qui, comme disait justement Fromentin, peuvent être apprises et doivent être apprises, elles ne deviennent des règles vraiment créatrices qu'en se confondant complètement avec la flamme intérieure. La technique de l'artiste vient de son âme. Quand il se familiarise avec les procédés des grands maîtres, il ne les superpose pas à son talent inné, mais sous l'influence des autres, *il développe sa propre technique*. C'est une illusion que de croire qu'un artiste, s'il est vraiment artiste, adopte simplement la technique d'un autre. La technique d'un autre ne devient féconde pour lui que si elle s'assimile à son âme, et, en s'assimilant, elle cesse d'être la technique d'un autre, mais devient sa propre technique. Le peintre *Ludwig Richter* écrit à ce sujet : « L'esprit doit former la technique, ou bien plus, la technique doit se développer, peu à peu, de l'âme... Celui qui veut adapter à son esprit une technique étrangère est bien dans l'erreur ; leur harmonie sera difficilement atteinte. D'ici vient l'originalité de

---

1) Voir à ce sujet l'étude de M. H. Focillon : *Les dessins de Victor Hugo*, parue dans le volume *Technique et sentiment*. Entre autres, M. Focillon dit : « L'artiste qui les créa ne savait pas la grammaire du dessin, et il ne se souciait pas des fautes à commettre. Il en commit d'énormes et d'admirables ». p. 44.

l'œuvre. » <sup>1)</sup> En apprenant, l'artiste forme sa propre technique. Si Mozart étudiait patiemment ses grands prédécesseurs, si Gœthe ne se lassait pas d'approfondir l'antiquité, Shakespeare et la poésie populaire, c'est que ces connaissances ont développé, en réalité, leur propre technique, le seul moyen de traduire sincèrement l'intense vibration de leur âme. La copie faite par *Van Gogh* du « Semeur » de Millet est loin d'être une simple copie. Van Gogh y a employé ses propres procédés, et par là il a transposé sa propre âme, de sorte que la copie est un merveilleux original.

La technique est le langage de l'âme. Ce qui a été mûri et élaboré dans l'inquiétude intérieure, ne peut être concrétisé en un symbole sensible que par elle. Les efforts immenses de maîtriser son propre être, de le cristalliser dans une synthèse supérieure de l'esprit, sont en réalité étroitement liés aux efforts de la technique. Un trait énergique de Michel-Ange, une construction de phrase de Baudelaire, une harmonie surprenante de Wagner, ne sont pas de simples procédés techniques, mais sont des efforts réclamés par la vie intérieure afin d'établir un équilibre supérieur. Ainsi la technique, inanimée en apparence, est au fond un moyen de spiritualisation. Quand l'artiste apprend le métier de son art, il fait en réalité l'apprentissage de sa spiritualité. On ne peut autrement s'expliquer l'insatisfaction d'un artiste par certains procédés. *Piranèse*, par exemple, demandait à son maître le secret de la véritable eau-forte. Comme celui-ci était incapable de le lui donner, Piranèse en ressentit une extraordinaire tristesse.<sup>2)</sup>

1) Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*. vol. II, 2<sup>e</sup> éd., p. 216.

2) Henri Focillon, *Vie des Formes*, Paris, Leroux, 1934, p. 71.

Que ce « secret » lui manquât, cela signifie qu'il ne parvenait pas à maîtriser son inquiétude suffisamment, de là le sentiment de tristesse. Et le vrai secret, il ne pouvait pas l'apprendre des autres, car c'est sa propre âme qui le possédait.

C'est cette communion de la technique avec l'effort spirituel qui peut nous expliquer les innovations apportées à la technique. Si Wagner, par exemple, a innové les méthodes de l'orchestration, il l'a fait parce que les vieilles méthodes étaient insuffisantes pour l'aider à exprimer ce qui le troublait. Si Van Gogh recourt aux lignes capricieuses qui s'entremêlent, comme dans une flamme infernale, il le fait parce qu'une touche calme ne pouvait traduire la flamme intérieure qui le dévorait. Tout procédé technique doit sa puissance expressive à la sensibilité créatrice. Jusqu'aux morsures de l'acide dans l'exécution d'une eau-forte sont loin d'être un simple procédé chimique. La morsure de la substance chimique devient une brûlure spirituelle. Comment pourrait, sans cela, s'animer la matière difforme ? A cause de ce primat du dynamisme spirituel, nous sommes obligés de conclure que chaque artiste se crée sa propre technique.

La complète identification de l'âme avec le procédé technique nous explique aussi la souffrance profonde pendant l'exécution et l'impossibilité de créer n'importe quand et n'importe comment. Aussi parfaitement qu'un artiste possède la technique de son art et aussi complètement qu'il élabore un contenu intérieur, il ne peut vraiment créer que dans certains moments privilégiés, comme Paul Valéry les appelle. Ce n'est qu'à ces moments qu'un procédé technique « prend feu ». Sans cela, le processus d'exécution se réduit à des tâtonne-



ments souvent totalement infructueux. *Eugène Delacroix* écrit dans son journal : « Je travaille à mon tableau depuis le commencement du mois de janvier. Il commence à se débrouiller, mais l'inspiration me manque, je travaille à tâtons. Point de flambeau qui, du premier coup, ait jeté une vive lumière sur la route que j'ai à suivre. Je fais, je défais, je recommence et tout cela n'est point ce que je cherche encore. » <sup>1)</sup> En revanche, quand Delacroix est inspiré, son travail devient plein de fièvre. Van Gogh écrivait à E. Bernard : « Quand Delacroix peint, c'est comme le lion qui dévore le morceau. » <sup>2)</sup> Et dans de tels moments privilégiés, l'artiste entre dans le feu avec tout son être. *Rémy de Gourmont* dit : « ...nous écrivons comme nous sentons, avec notre corps tout entier. » <sup>3)</sup>

Le procédé technique est bien le procédé par lequel l'esprit se décrit soi-même. De là sa souplesse et le pouvoir de l'artiste de s'identifier avec la matière dans laquelle il s'exprime. Et parce que les efforts faits pour le perfectionnement de la technique sont en réalité des efforts vers la spiritualisation, nous pouvons comprendre aussi les multiples retouches de certains artistes et leurs efforts pour ciseler, encore et toujours, ce qu'ils ont réalisé. Une œuvre d'art, est rarement définitive d'un seul jet. Elle réclame souvent d'innombrables transformations. C'est que les premières esquisses ou réalisations n'ont pas amené la complète cristallisation de l'anarchie intérieure. L'inquiétude, restée active,

1) Eugène Delacroix, *Journal*, p. 75, cité d'après H. Delacroix, *ibid*, p. 204.

2) Van Gogh, lettre à E. Bernard, cité d'après H. Serouya, *Initiation à la peinture d'aujourd'hui*, La Renaissance du Livre, Paris, p. 77.

3) Rémy de Gourmont, *Le problème du style*, p. 20.

réclame de multiples retouches, soit pendant l'exécution même, soit ultérieurement, quand l'œuvre semblait avoir acquis sa forme définitive. Pour le premier cas, nous avons déjà vu l'exemple typique de *Flaubert*. Nous ne pouvons pas nous empêcher d'y insister encore en citant, cette fois, ce que Maupassant dit de lui : «... puis il se mettait à écrire, lentement, s'arrêtant sans cesse, recommençant, raturant, surchargeant, emplissant les marges, traçant des mots en travers, noircissant vingt pages pour en achever une, et sous l'effort pénible de sa pensée, geignant comme un scieur de long... Et la joue enflée, le cou congestionné, le front rouge, tendant ses muscles comme un athlète qui lutte, il se battait désespérément contre l'idée et contre le mot, les saisissant, les accouplant malgré eux, les tenant unis d'une indissoluble façon par la puissance de sa volonté, étreignant la pensée, la subjuguant peu à peu avec une fatigue et des efforts surhumains et l'engageant comme une bête captive dans une forme solide et précise. » <sup>1)</sup> Cette technique difficile et massive de *Flaubert* n'est pas une technique spécifique à toute œuvre écrite, elle est particulière à *Flaubert*, elle jaillit de son angoisse qui ne s'apaise pas avec le premier mot couché sur le papier. Ainsi s'explique aussi le labeur méticuleux de *Rodin*, d'*Eminescu*, de *Thomas Mann* ou de *Brahms*. L'écrivain roumain *Caragiale* a trouvé une heureuse caractéristique de cet état. « Quand j'ai la feuille blanche devant les yeux, je suis pris d'un vertige et d'un effroi... Il me semble qu'il y a quelqu'un derrière moi qui pose une main sur mon épaule, peut-être l'éternité, et

---

1) G. de Maupassant, *Œuvres complètes*, vol. 29. Paris, Louis Conard, 1910, p. 131-132.

veut voir ce que j'écris. » <sup>1)</sup> Cette éternité, c'est-à-dire les profondeurs invisibles et agitées de son âme, impose à l'artiste créateur sa technique particulière. L'intensité de son inquiétude, qui fait parvenir à sa conscience les idées les plus différentes, l'empêche de saisir de suite la forme qu'il pourrait adopter. *Arioste*, par exemple, seize ans après la première édition de *Orlando Furioso*, ne cessait de la polir et repolir. <sup>2)</sup> On comprend la remarque de Hebbel : « Non pas l'absence, mais l'abondance d'idées alourdit la création. » <sup>3)</sup>

Si la technique est quelque chose de vivant et devient un procédé particulier, adapté au sens de la vie intérieure, il faut bien se demander si l'artiste créateur a quelque chose à apprendre des autres. On ne peut répondre négativement à cette question, car les influences innombrables et profondes que tous les grands créateurs ont subies sont trop connues pour les méconnaître. Mais ces influences doivent être prises à leur juste valeur. Chez un créateur puissant, l'influence de la technique des autres ne consiste pas, au fond, en une imitation servile, mais est un moyen d'éveiller ses propres moyens qui, secrètement, sommeillent en lui. Il n'accepte la méthode d'un autre, qu'autant qu'elle correspond à son propre monde intérieur. Elle n'est donc pas en ce cas une imitation, mais une manière personnelle, en harmonie avec sa sensibilité. Mais, généralement, ces influences sont rarement acceptées purement et simplement, elles sont souvent des méthodes *combattues*. C'est

1) F. Aderca, *Mărturia unei generații*. Bucarest, p. 125.

2) Benedetto Croce, *Ariost, Shakespeare, Corneille*, traduction allemande par Julius Schlosser, Amalthea Bücherei, Band 26, p. 28-29.

3) Ilse Reicke, *Das Dichten in psychologischer Betrachtung*, Zeitschrift für Aesthetik, vol. 10, p. 332.

en combattant la méthode des autres que l'artiste développe une technique vraiment personnelle et, à ce point de vue, l'influence qui s'exerce sur lui est de la plus grande importance. *Matisse* avoue : « Je n'ai jamais évité l'influence des autres. J'aurais considéré cela comme une lâcheté et un manque de sincérité vis-à-vis de moi-même. Je crois que la personnalité de l'artiste se développe, s'affirme par les luttes qu'elle a à subir contre d'autres personnalités. Si le combat lui est fatal, et qu'elle succombe, c'est que tel devait être son sort. » <sup>1)</sup>

La technique a ses racines dans la même inquiétude féconde, d'où surgit le sens profond de l'œuvre d'art. La technique se développe avec ce sens et se dégage de ce sens. Voilà pourquoi c'est une tentative stérile que de vouloir expliquer l'activité artistique à l'aide de fonctions élémentaires, comme on le fait parfois. La technique artistique, c'est tout autre chose. Elle est le moyen pratique d'extériorisation d'un sens profond, moyen déterminé par ce sens même. Lorsque ce sens fait défaut, la technique n'est pas un moyen artistique, mais un simple métier.

#### 4. *L'artiste et son œuvre.*

Le problème de la matière, de la forme et de la technique, qui sont en réalité enchaînés dans un seul et même processus, nous ont suffisamment démontré dans quelle mesure la phase de l'exécution est celle d'une vibration interne profonde. Elle constitue la dernière étape de l'effort du créateur, de son intervention dans l'inquiétude de son âme pour équilibrer les tensions dont il souffre. Ainsi, l'exécution de l'œuvre d'art est le moment

---

1) G. Appolinaire, *Matisse*, La phalange, 1907, cité d'après H. Sérouya, *Initiation à la peinture d'aujourd'hui*, p. 108.

culminant de l'attitude que l'artiste prend vis-à-vis de soi-même et du monde extérieur. La forme sensible et les procédés par lesquels elle s'accomplit sont les interprètes de la voie parcourue vers la réalisation d'une synthèse spirituelle. L'artiste vit *par* les procédés utilisés à la réalisation de son œuvre, donc *il vit par cette œuvre*. Ce qu'il y exprime sont des fragments de son âme. L'artiste créateur se confond avec sa création, de là les souffrances, souvent pénibles, que lui donne son exécution. En transcendant son monde subjectif, il se confond avec sa création objective. Cette puissance de donner au moi une forme objective atteint parfois un degré si élevé, que l'artiste arrive à se confondre, non seulement avec l'objet de sa création, mais avec des objets appartenant au monde extérieur. *Baudelaire* a noté d'après sa propre expérience : « Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poèmes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. Votre œil se fixe sur un arbre harmonieux, courbé par le vent... Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir, ou votre mélancolie ; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt, vous êtes l'arbre. » <sup>1)</sup> Le fusionnement avec les créations de sa propre imagination est d'autant plus profond. L'exclamation de *Flaubert* est proverbiale : « Madame Bovary, c'est moi ! » Il dit encore dans une lettre : « ...depuis deux heures de l'après-midi, j'écris de la *Bovary*, je suis à leur promenade à cheval, en plein, au

1) Ch. Baudelaire, *Les paradis artificiels* (*Œuvres complètes*, éd. Conard, Paris, 1928, p. 33).



milieu ; on sue et on a la gorge serrée. Voilà une des rares journées de ma vie que j'ai passée dans l'illusion complètement et depuis un bout jusqu'à l'autre. Tantôt, à 6 heures, au moment où j'écrivais le mot « attaque de nerfs », j'étais si emporté, je gueulais si fort et sentais si profondément ce que ma petite femme éprouvait, que j'ai eu peur moi-même d'en avoir une ; je me suis levé de ma table et j'ai ouvert la fenêtre pour me calmer, la tête me tournait ; j'ai à présent de grandes douleurs dans les genoux, dans le dos et à la tête, une sorte de lassitude pleine d'énervement... N'importe, bien ou mal, c'est une délicieuse chose que d'écrire, que de ne plus être soi, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui, par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt par une après-midi d'automne sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'on se disait et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer leurs paupières noyées d'amour. » <sup>1)</sup> On sait aussi qu'en décrivant l'empoisonnement d'Emma Bovary, Flaubert lui-même a senti si vivement le goût de l'arsenic, qu'il eut deux indigestions. Et *Gœthe*, en imaginant dans tous ses détails une scène de *Wilhelm Meister*, se mit à pleurer amèrement. De même, en lisant devant d'autres personnes, un fragment de *Hermann et Dorothee*, il comença également à pleurer. En s'essuyant les yeux, il dit : « C'est ainsi qu'on se consume à sa propre flamme. » <sup>2)</sup> *Balzac* parlait des personnages de la *Comédie humaine*, comme s'ils avaient existé réellement. Il

---

1) G. Flaubert, *Correspondance*, vol. II, Charpentier, éd., 1889, p. 358-359.

2) Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, éd., 1922, p. 194.

louait, jugeait et commentait toutes leurs actions. Puis il lui arrivait d'oublier ses propres qualités en faisant siennes les qualités de ses personnages. <sup>1)</sup> Dilthey cite Tourguéniev qui racontait qu'il vécut si intensément le rôle de ses personnages, que pendant un certain temps, il pensa, parla, marcha comme ceux-ci. Ainsi quand il écrivit *Pères et enfants*, il parla pendant longtemps comme Bazaroff. <sup>2)</sup> Le poète allemand *Kleist*, en terminant son œuvre *Penthesilea*, pleurait, en versant de chaudes larmes. A un ami qui l'interrogeait, il répondit : « Elle vient de mourir. » <sup>3)</sup>

Mais il y a des cas plus curieux encore, quand l'auteur sent non seulement à travers ses personnages, mais les voit réellement. C'est là une preuve de plus du besoin intense de l'artiste de donner à son imagination une forme objective. Il est célèbre, le cas du peintre anglais *Blake*, dont on raconte : « Un ami... était venu un soir chez Blake et le trouva au travail avec toute l'animation d'un homme qui sait qu'un modèle sensible doit poser, tout prêt de commencer un portrait. Il regardait en haut, puis dessinait, dessinait et regardait, bien qu'il n'y eut rien, ni personne à voir. — Ne me troublez pas, murmura-t-il, quelqu'un est assis là ! — Assis ! s'écria l'hôte stupéfait. Où est-il, et qui est-ce ? Je ne vois personne ! — Mais moi, je le vois, répondit Blake avec orgueil. Il est là et son nom est Loth. Vous pouvez lire de lui dans les Saintes Ecritures. Il pose pour son portrait. » <sup>4)</sup>

1) Théophile Gautier, *Honoré de Balzac*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 34-39.

2) Wilhelm Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters* (Gesammelte Schriften, vol. VI), Leipzig-Berlin, 1924, p. 134.

3) Johannes Volkelt, *Asthetik*, vol. III, 2<sup>e</sup> éd., p. 150.

4) Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II, p. 192.

Ces exemples, que l'on pourrait multiplier à l'infini, sont une preuve évidente que les processus de l'exécution, quels qu'ils soient, sont des moyens vivifiés par l'inspiration, et qu'en les appliquant, l'artiste créateur ne façonne pas seulement sa création objective, mais se façonne soi-même. De là la fusion parfaite avec la matière, dont nous avons parlé, et l'identification absolue de l'auteur avec son œuvre.

Mais ce serait faux de réduire le rapport entre l'artiste et son œuvre à cela seul. Non seulement l'œuvre est en fonction de son auteur, mais l'artiste aussi se trouve dans une certaine dépendance de son œuvre. *Bergson* remarque : « On a donc raison de dire que ce que nous faisons dépend de ce que nous sommes ; mais il faut ajouter que nous sommes, dans une certaine mesure, ce que nous faisons, et que nous nous créons continuellement nous-mêmes. » <sup>1)</sup> L'œuvre, dans la mesure où elle prend une forme sensible, acquiert aussi un contenu spirituel qui émane d'elle. L'artiste est également soumis à l'influence de cette émanation. Son œuvre est le fruit de son inquiétude, mais la forme concrète de cette inquiétude exerce, elle aussi, une influence sur lui. Chaque moment, au cours de l'exécution de l'œuvre objective, est une preuve du progrès réalisé dans l'effort de cristallisation intérieure. Mais en même temps, à chacun des moments de sa réalisation, l'œuvre réagit sur l'artiste et peut le déterminer à de nouvelles attitudes. C'est là une des raisons pour lesquelles un plan initial est rarement intégralement réalisé. L'âme humaine est à tout moment un tout. Les triomphes de chaque moment vont l'amplifier et la préparer mieux

---

1) H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Alcan, 40<sup>e</sup> éd., p. 7.

pour les luttes futures, mais en même temps, il vont approfondir et élargir l'horizon de son activité. A mesure que son œuvre se réalise, l'artiste y voit mieux son propre reflet qui, à son tour, lui facilite de mieux se pénétrer et mieux gouverner ainsi son monde intérieur. Et plus la forme de son œuvre se précise, plus l'artiste y trouve un rempart, de plus en plus solide, contre tous les doutes et l'inquiétude qui l'assaillent ; c'est ce qui lui permet aussi de trouver la force pour la maîtrise de son moi. *Keyserling* dit fort bien : « Tout ce qui est extériorisé incarne par soi-même un nouveau début. La donnée projetée devient pour son propre créateur une nouvelle image-modèle, et réagit sur lui. C'est en ce sens que tous les peuples sont les fils, et non pas les pères de leurs œuvres. C'est en ce sens que tous les esprits mûrs sont les fruits de leurs imperfections. C'est en ce sens que tous les saints sont les enfants de leurs péchés. C'est en ce sens que chacun a besoin de sa propre œuvre pour progresser : après avoir créé son œuvre, il est autre et plus qu'il n'était auparavant. » <sup>1)</sup> C'est pourquoi on peut décomposer le processus créateur en deux aspects : d'une part la concentration intérieure sur une vision et l'effort pour l'objectiver, et d'autre part la répercussion de l'œuvre sur son auteur. <sup>2)</sup> Le premier aspect détermine le second, et celui-ci amplifie le premier. Par cette corrélation des deux aspects, l'âme de l'artiste parvient à une synthèse toujours plus élevée.

Cette répercussion de l'œuvre sur l'artiste créateur

---

1) Hermann Keyserling, *Méditations sud-américaines*. Trad. A. Béguin, Stock, Paris, 1932, p. 348.

2) Karl Jaspers parle de l'importance de ces deux aspects dans les cas pathologiques. Voir sa *Psychopathologie générale*. Trad. A. Kastler et J. Mendousse, Alcan, 1928, p. 266.

même, permet de s'apercevoir combien le processus de la création est un processus unitaire et indivisible. Nous avons déjà montré comment la phase de l'élaboration est dépendante de l'évolution que subit l'inspiration, et comment la transcendance dans une réalité extérieure, la fusion de l'âme et de la matière, qui est l'essence de l'exécution, sont inhérents au premier moment de l'inspiration. A cela s'ajoute l'influence qu'exerce l'œuvre, à tout moment de sa réalisation, sur le développement du monde extérieur de l'artiste. Tout ce qui est réalisé extérieurement détermine des inspirations nouvelles qui vont influencer, sinon changer radicalement, le cours de la réalisation de l'œuvre. Donc les différentes phases que nous avons successivement étudiées, sont en réalité concomitantes, car le processus créateur est intégral, semblable à un torrent dont les vagues profondes se précipitent sur la surface pour revenir de nouveau au fond et déterminer le dynamisme secret de son écoulement.

#### 4. *Les types de l'exécution.*

Tout ce que nous avons exposé jusqu'ici sur le problème de l'exécution ne concerne que ses aspects généraux. Mais, comme pour les phases précédentes, ce serait perdre de vue l'aspect réel du problème que de ne pas nous occuper des modalités spéciales qui conduisent à l'exécution. En ce qui concerne l'inspiration et l'élaboration, nous avons distingué le type-jeu et le type-effort. Etant donné l'unité du processus créateur, la même différenciation de types s'impose quant à l'exécution également. Mais, avant d'aborder le fond du problème des différents types, nous essayerons de justifier le critérium de leur différenciation, en exposant plus ample-



ment le problème même et en exposant aussi d'autres critères adoptés en cette matière.

L'œuvre d'art est, surtout, une création *personnelle* et dépend immédiatement du dynamisme de l'âme. Cette interprétation, aujourd'hui tant en vue, est une réaction contre la vieille doctrine naturaliste qui soulignait le côté impersonnel de la création artistique. En réalité, ce sont justement les auteurs les plus marquants du naturalisme qui ont contribué, par l'esprit de leurs œuvres, à renverser cette doctrine : *Flaubert*, par exemple, dont la devise était la *dépersonnalisation*, et *Zola*, pour lequel seules importaient les données objectives. Mais chacun d'eux a rendu la nature ainsi qu'il la voyait *lui-même*. Flaubert, pour qui la dépersonnalisation était presque une idée fixe, est en réalité un des plus personnels auteurs et c'est là sa grandeur. De même Zola. C'est lui-même — il est intéressant de le noter — qui a donné la formule : l'art est « la nature vue par un tempérament ».

Le critérium selon lequel on peut différencier les types artistiques sont multiples. On a, par exemple, appliqué le critérium qui est le plus ancien en psychologie, à savoir celui de la différenciation sensorielle. <sup>1)</sup> Mais dans la création artistique, il ne sert proprement à rien. Qu'il y ait des créateurs du type visuel, auditif ou moteur, cela ne dit pas grand'chose et ne sert pas à comprendre l'œuvre d'art. Il faut un point de vue plus vaste. Bien entendu, cela ne veut pas dire que le critérium n'est pas juste, comme d'autres critères que nous allons énumérer sont également justes, car ils sont

---

1) Entre autres, Müller-Freienfels, dans *Psychologie der Kunst*, vol. II, et *Persönlichkeit und Weltanschauung*.

tous basés sur un état de fait. <sup>1)</sup> *Otto Ludwig*, par exemple, distingue le type *subjectif* et *objectif* (*Ichdichter* et *Sachdichter*). <sup>2)</sup> Mais ce critérium n'est appliqué avec profit qu'à la création littéraire. Il faut préciser qu'ici objectif ou subjectif n'est pas pris dans le sens que l'artiste décrit dans son œuvre le monde objectif ou le monde subjectif. Ici ces termes signifient autre chose. Le type objectif est celui qui n'exprime pas directement sa pensée propre, alors que le type subjectif est celui où la conception personnelle est clairement formulée. On comprendra mieux, si nous nous référons à quelques auteurs représentatifs de ce point de vue. On peut nommer objectifs, au sens précité, par exemple, Shakespeare, Molière, Dickens, Cervantès ; subjectifs : Goethe, Dante. Qu'est-ce qui les distingue ? L'attitude personnelle des auteurs de la première catégorie n'est pas exprimée directement dans leurs œuvres. Chez Shakespeare, par exemple, chaque personnage parle selon sa manière particulière, pas un n'exprime des idées qui devraient être celles de l'auteur. Les personnages agissent et parlent indépendamment de l'auteur. Pour les artistes du type subjectif, il en est tout autrement. Leur opinion personnelle transparait à tout instant. Nous comprenons, par exemple, que le dialogue entre Faust

---

1) Sur le problème du type, avec une vue spéciale sur la création artistique, on trouvera d'intéressantes considérations, outre les œuvres précieuses déjà notées de Müller-Freienfels, chez C. I. Jung, *Psychologische Typen*, Ch. Lalo, *Notions d'Esthétique et L'art et la morale*, K. Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, E. Spranger, *Lebensformen*, J. Volkelt, *Asthetik*, v. III (chapitre sur la création artistique), puis dans *Jahrbuch der Charakterologie*, édité par E. Utitz, dont chaque année paraît un volume.

2) Max Dessoir, *Asthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 2<sup>e</sup> éd., Stuttgart, Enke, 1923, p. 189.

et Méphisto exprime directement la conception de Goethe, comme s'il parlait lui-même. Dans Wilhelm Meister, et en général dans toutes ses œuvres importantes, la pensée personnelle de l'auteur est toujours présente. Dans les romans de Dickens, ce sont les événements et non sa conception qui sont au premier plan, alors que dans les œuvres de Dante, son attitude personnelle prime tout. En un mot, pour la première catégorie, l'auteur disparaît derrière son œuvre, tandis que pour la seconde catégorie, il y reste au premier plan.

Cette distinction pourra, sans doute, conduire à des conclusions importantes, mais nous ne voyons pas en quelle mesure elle pourrait contribuer à l'éclaircissement du problème de la création et à la compréhension de l'œuvre d'art. Que l'auteur apparaisse sur le premier plan, ou qu'il s'exprime indirectement, cela ne nous introduit pas au fond du processus créateur et ne nous explique point le charme d'une œuvre d'art. Cela ne concerne que l'aspect superficiel et non le fond même du processus créateur. Un autre reproche qu'on peut lui faire, c'est que ce critérium ne s'applique qu'à la littérature. Se demander, par exemple, si Beethoven ou Cézanne se tiennent au premier plan ou restent dissimulés dans leurs œuvres n'a aucun sens. Il est évident que tout ce qu'ils expriment est leur attitude personnelle. D'ailleurs, en littérature, l'ensemble de l'œuvre trahit également l'attitude directe de l'auteur, indifféremment du plan auquel il apparaît.

Un autre critérium de différenciation des types est celui du monde exprimé par l'artiste dans son œuvre. De ce point de vue, on a le type *réaliste* et le type *irréaliste*. Le premier décrit le monde comme il est, le second construit un monde irréel. En ce qui concerne les réalis-

tes, il faut préciser que pour eux il ne s'agit pas de rendre seulement ce qu'ils ont vu réellement. Leur fantaisie peut être abondante et hardie, mais tout ce qu'elle crée est généralement conforme au monde réel, est *possible* dans ce monde, alors que les irréalistes vivent dans un monde qui est en dehors du réel. Des réalistes seraient : Molière, Flaubert, Zola, Dickens, Gerhart Hauptmann, Courbet, Manet, Cézanne. Irréalistes : Dante, Th. v. Hofmann, Novalis, Boeklin. L'irréalisme peut être poussé à l'extrême et donner le type *mystique*. Dans la peinture de ce genre, le peintre nordique *Munch* est célèbre comme type de cette catégorie.

Ajoutons qu'il y a des créateurs qui s'aventurent dans ces deux mondes à la fois. Nous pensons à Shakespeare et à Goethe.

A cette catégorie de type, on peut apporter les mêmes observations qu'à la précédente. Elle est toutefois plus vaste et embrasse aussi le domaine de la peinture, sauf celui de la musique, à quelques exceptions près. Mais quant à nous faire comprendre la source de la création et le sens de l'œuvre d'art, elle n'est pas plus explicite que la précédente.

Dans la typologie artistique, on parle souvent de deux types d'après le critérium de l'*expression* et de la *forme*. Ils sont plus particulièrement traités par Meumann <sup>1)</sup> et par Müller-Freienfels <sup>2)</sup>. Selon eux, les artistes se distinguent parce que chez les uns domine l'expression, c'est-à-dire la tendance à extérioriser leurs sentiments, chez les autres la forme, c'est-à-dire la tendance à perfectionner la forme de l'expression. Par

1) E. Meumann, *System der Aesthetik*.

2) Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II.



exemple, chez Michel Ange et chez Beethoven dominerait l'expression, chez Mozart et Raphaël, la forme.

Nous estimons que ce point de vue n'est pas justifié, car tout d'abord, dans la création artistique, on ne peut pas distinguer l'expression de la forme. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui n'exprime un contenu intérieur et l'expression, à son tour, n'aboutit à une œuvre d'art que dans la mesure où elle prend une certaine forme. Nous avons déjà vu combien la forme est inséparable de l'activité psychique qui détermine l'expression. Et de même qu'il n'y a pas d'expression sans forme, il n'y a pas de forme expressive qu'on puisse séparer de ce qu'elle exprime. L'expression ne peut donc pas prédominer, car on ne la saisit pas en dehors d'une forme. C'est en vain, par exemple, qu'on voudrait séparer dans la Joconde la forme de l'expression ; ce serait un non-sens. En regardant, toutefois, de plus près les exemples invoqués pour illustrer ces deux types, on pourrait voir ce qui les distingue réellement : Michel Ange ou Beethoven avaient une vie intérieure orageuse, tandis que celle de Mozart ou Raphaël l'était bien moins. C'est donc *l'intensité de leur vie intérieure* qui les distingue et c'est là, croyons-nous, qu'est le critérium le plus juste. Il ne peut donc être question de distinguer l'expression de la forme, car on trouve chez n'importe quel artiste, dans la même mesure, et l'expression, et la forme. Chez les uns seulement la forme exprime un tourment plus agité, chez les autres un tourment moins agité.

Le critérium le plus juste pour la différenciation des types dans l'art, c'est celui qui se base sur le dynamisme de la vie intérieure. C'est ce critérium également qu'applique *Müller-Freienfels* (en dehors du critérium précité) quand il distingue le type *dynamique* et le type



*statique*. <sup>1)</sup> Les œuvres qui appartiennent au premier type sont pleines de mouvement et de vie orageuse, celles du second type ont un rythme plus calme. Dans la première catégorie entreraient : Michel-Ange, Van Gogh, Dürer, Beethoven, Lord Byron ; dans la seconde catégorie : Raphaël, Mozart, Haydn, Millet, Lamartine. Il s'agit, comme on voit, d'un critérium basé sur l'intensité de la vie psychique. Seulement, nous croyons que les termes de dynamique et de statique expriment quelque chose de trop fondamentalement opposé. Le processus créateur, qu'il s'agisse de n'importe quel type, est quelque chose de dynamique par excellence. Ce serait indiscutablement faux que de croire que Mozart ou Lamartine n'ont pas de dynamisme. En réalité, il ne s'agit que de différents *degrés* de dynamisme. Tout artiste est remué dans les profondeurs de son âme, car sans cela, il n'aurait pas l'impulsion créatrice. Mais son agitation peut être plus ou moins intense. Le type statique a un dynamisme moins intense, alors que le type dynamique l'a à un degré bien plus grand.

Nous voulons également nous arrêter sur une typologie artistique préconisée par M. Charles Lalo. <sup>2)</sup> Il distingue cinq types : *diversion, purgation, technique, perfectionnement, redoublement*. <sup>3)</sup> Ce critérium se base sur une prédominance de certains aspects et intentions. La caractéristique du type diversion, c'est l'évasion, c'est-à-dire le désir d'oublier le monde réel. Purgation signifie la délivrance d'un certain état d'âme surchargé.

---

1) Müller-Freienfels, *Persönlichkeit und Weltanschauung*, Leipzig, 1923.

2) Charles Lalo, *L'art et la morale*, Alcan, 2<sup>e</sup> éd., 1934. *Notions d'esthétique*, Alcan, 1927.

3) M. Ch. Lalo, dans *L'expression de la vie dans l'art*, p. 249, note qu'il a modifiée depuis ce schéma, en maintenant toutefois son esprit.

Le type technique se complaît dans la fonction technique ; le type du perfectionnement tend vers l'idéalisation de la vie et le type du redoublement veut créer, à côté du monde réel, un autre monde, plus parfait. Comme on le voit, cette typologie est plus vaste que celles exposées plus haut et a un critérium plus lié à l'activité créatrice que les théories relatives aux types objectif-sujetif, réel-irréel, expression-forme. Il est vrai qu'on pourrait observer, comme l'a fait déjà M. Henri Delacroix, que « dans une même œuvre, ces différents motifs souvent s'interpénètrent. » <sup>1)</sup> Il n'en est cependant pas moins vrai qu'il existe des artistes chez qui prédomine l'un des caractères précisés par M. Charles Lalo. Ce qui ne veut d'ailleurs pas dire que tous ces types n'ont rien de commun. Ainsi que le dit si bien H. Delacroix : « ...sous toutes ces variétés, ce qui constitue le fond commun, c'est toujours le caractère de création. On crée pour se compléter. » <sup>2)</sup>

En ce qui nous concerne, nous proposons une différenciation de types, où le processus créateur serait impliqué dans toute son intégrité. Si on ne veut pas altérer l'unité du processus, il reste un seul point de vue à appliquer et que nous estimons le plus fécond : celui qui se rapporte au *degré de l'effort*. Quant aux types d'inspiration et d'élaboration, nous leur avons appliqué ce même point de vue, d'ailleurs le seul applicable en l'occurrence. Nous ne faisons ici que compléter notre exposition sur les types. Nous avons parlé du *type-jeu* et du *type-effort*. Nous avons déjà souligné, et nous insistons encore, que ces termes expriment des degrés d'intensité. L'inspiration-élaboration-jeu dési-

1) H. Delacroix, *Psychologie de l'art*. Alcan, 1927, p. 160.

2) Henri Delacroix, *ibid*, p. 481.

gne, comme d'ailleurs nous l'ont montré de multiples exemples, la facilité avec laquelle les images se présentent à l'esprit de l'artiste. L'inspiration-élaboration-effort implique, au contraire, un effort plus grand pour compléter les images schématiques. La même distinction s'impose quant à l'exécution. Il est superflu de citer des exemples, car ce serait répéter ceux que nous avons déjà donnés pour l'inspiration et l'élaboration. La phase de l'exécution formant une unité étroite avec l'inspiration et l'élaboration, le même artiste qui s'était inspiré, ou a élaboré à la manière d'un jeu, c'est-à-dire sans trop d'effort, va concrétiser son inspiration avec la même facilité. Souvenons-nous de Lamartine, créant des vers avec une facilité qui effrayait sa sœur, ce qui signifie que non seulement les idées lui venaient facilement, mais que la réalisation sensible lui était aussi facile. Inversement, les artistes auxquels l'élaboration de leurs idées exige un effort pénible, vont les exécuter dans le même rythme tourmenté : Flaubert, Beethoven, Léonard de Vinci et d'autres encore que nous avons cités, le confirment grandement. A cause de cette unité du processus créateur, nous n'aurons désormais plus à parler des types de l'inspiration, des types de l'élaboration, ni des types de l'exécution, mais purement et simplement, du type-jeu et du type-effort, les différentes phases étant sous-entendues.

Nous allons rappeler, en quelques mots, les caractéristiques essentielles de ces deux types. Evidemment, ces caractéristiques se confondent avec celles du processus créateur même. La création artistique, comme on l'a vu, a son impulsion dans un conflit intérieur. Ce conflit est déterminé par la lutte du moi avec les instincts primitifs dans sa tendance de pénétration jus-

qu'aux couches les plus profondes de l'âme. C'est alors que se déclenche une inquiétude, pleine de tensions chaotiques que seule l'activité créatrice peut maîtriser. L'étendue de ce conflit décide du type artistique. *Les conflits peuvent avoir la même profondeur sans, toutefois, avoir la même ampleur.* Si le conflit n'a pas une grande ampleur, il sera plus facilement maîtrisé, l'effort qu'il exigera sera donc moindre, et nous aurons dans ce cas le *type-jeu*. Si au contraire, le conflit intérieur est d'une grande intensité, l'artiste ne pourra s'affirmer que grâce à un effort pénible, souvent surhumain, et dans ce cas, nous nous trouverons en présence du *type-effort*.

Quel avantage présente donc cette classification des types d'après l'intensité de l'effort nécessité par la création ? <sup>1)</sup> Cet avantage consiste d'abord en ce que l'unité du processus créateur n'est nullement altérée. Son autre avantage, bien plus important, est que cette classification nous permettra d'expliquer la vision du monde, formée par l'artiste et exprimée par lui dans son œuvre. C'est ce que nous verrons dans la dernière partie de notre étude, où les types-jeu et type-effort, selon la vision qu'ils expriment, figureront respectivement sous le nom des types-sympathique et type-démoniaque. Pour l'instant, nous nous bornerons seulement à observer ici que la source créatrice est dans les profondeurs secrètes de l'âme, d'où le moi artistique, transfiguré par elles, fait surgir un sens. Ce sens constitue une vision du monde qui fait la valeur de l'œuvre d'art.

1) Rappelons que M. Pierre Janet fait aussi une distinction si féconde de types, toujours d'après le degré de l'effort, ou, pour employer ses propres termes, d'après le degré de tension psychique. Voir *La force et la faiblesse psychologiques* et *De l'angoisse à l'extase*.

La vision que l'artiste a du monde est déterminée, dans ses grandes lignes, par l'ampleur du conflit, c'est-à-dire par l'effort que la maîtrise et la cristallisation de ce conflit nécessitent. Ainsi, les types que nous exposons ne représentent pas seulement une simple classification des artistes créateurs, mais doivent aussi nous aider à saisir le sens de leurs créations.





## QUATRIÈME PARTIE

---

### Les données transsubjectives de la création artistique



## QUATRIÈME PARTIE

---

### LES DONNÉES TRANSSUBJECTIVES DE LA CRÉATION ARTISTIQUE.

La troisième partie de notre étude était consacrée aux données conscientes de la création artistique. Comme nous l'avons vu, celles-ci commencent à se dessiner au moment de la mise en conscience, c'est-à-dire au moment de l'inspiration, lorsqu'elles entrent dans la phase de l'élaboration, pour acquérir, grâce à l'impérieuse tendance de transcendance, une forme objective et sensible.

A la suite de l'exécution de l'œuvre, les tourments spirituels de l'artiste cessent d'être exclusivement liés à son individualité ; par l'acte de transcendance, l'artiste élargit les cadres individuels et l'œuvre, à ce moment-là, acquiert une expression qui n'appartient pas seulement à son créateur, mais aussi à ceux qui la contemplent du dehors. La phase de l'exécution a bien encore un caractère individuel, car l'élaboration du sens, puisé du fond de la matière, est un effort propre à l'artiste ; mais l'exécution achevée, l'œuvre devient un bien commun, donc quelque chose de transsubjectif.

Par la phase de l'exécution, l'œuvre d'art atteint sa forme définitive et le processus créateur a ainsi terminé

sa mission. Mais nous ne pouvons pourtant pas limiter à cette fin notre exposition.

Nous avons suivi jusqu'ici, pas à pas, le processus créateur, en relevant aux moments opportuns sa signification profonde. Mais, après l'avoir suivi jusqu'à la fin, nous voudrions essayer une vue synthétique sur son ensemble. Ce qui doit particulièrement nous préoccuper, c'est l'enseignement que nous pouvons tirer de l'analyse du processus créateur, ainsi que nous l'avons pratiquée, et acquérir ainsi une vue générale sur le sens et la valeur de l'œuvre d'art. L'étude du processus créateur — nous l'avons déjà remarqué dans notre introduction — si elle ne nous aide pas à *comprendre* l'œuvre d'art, peut avoir tout au plus un intérêt psychologique, mais aucunement esthétique. Ce n'est pas, en effet, le processus créateur en lui-même qui nous intéresse ici, mais le point de repère qu'il nous fournit et, en cette qualité, nous facilite la compréhension et l'interprétation de l'œuvre d'art, ce qui confirme, du reste, notre conviction que, sans l'étude du processus créateur dans toute son ampleur, on ne peut guère espérer établir un critérium esthétique suffisant.

Cette partie de notre étude sera donc consacrée au problème suivant : quel est le facteur, ou les facteurs, qui, par le processus créateur, parviennent à la surface de la conscience et permettent la compréhension de l'œuvre d'art ?

La réponse à cette question devrait nous suggérer la solution du problème que nous cherchons à élucider.

D'ores et déjà, nous pouvons constater que ce facteur rend possible pour tout le monde la compréhension du sens de l'œuvre d'art, ce qui signifie que ce sens se projette, comme s'il irradiait au delà de la subjectivité



individuelle du créateur et que, par conséquent, c'est un facteur transsubjectif.

Nous reviendrons souvent par la suite aux différents problèmes déjà exposés. Mais contrairement à notre méthode d'analyser séparément les différentes phases de la création, nos remarques concerneront son processus intégral. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà souligné, le processus créateur est essentiellement unitaire et indivisible, et les différentes phases, que nous avons successivement exposées, sont en réalité des aspects concomitants du même processus créateur. Nous avons vu que l'inspiration est une élaboration et que l'élaboration se fait par l'inspiration ; comment celle-ci détermine l'exécution, et l'exécution provoque des nouvelles inspirations et élaborations ; nous avons également vu comment le processus de la matérialisation même commence déjà au moment de l'inspiration. En passant donc à nos conclusions, nous ne devons pas perdre de vue que, quels que soient les aspects sous lesquels nous envisageons le processus créateur, nous le considérons dans son ensemble. Le sens exprimé dans l'œuvre d'art ne se projette pas à la surface de la conscience de façon fragmentaire, par chacun de ses aspects particuliers, mais dans son ensemble, comme un tout unitaire, par un seul et même processus.

## CHAPITRE PREMIER.

### LE FACTEUR COLLECTIF.

Jusqu'ici, dans tous nos développements sur la création artistique, nous avons insisté uniquement sur le facteur individuel, ce qui était naturel puisque l'œuvre d'art naît des efforts individuels de l'artiste créateur. Mais pour faire justement mieux ressortir toute l'ampleur et le substratum profond des efforts individuels, nous ne pouvons pas négliger le facteur collectif. Nous ne prenons pas ici, toutefois, le facteur collectif au sens de facteur social, comme on le fait d'habitude. M. Ch. Lalo, par exemple, dans ses œuvres, a exposé amplement les problèmes sociologiques relatifs à l'art. <sup>1)</sup> En parlant de l'inconscient acquis, c'est-à-dire de l'expérience acquise de l'artiste, nous avons fait nous-mêmes allusion au facteur social lorsque nous avons affirmé que l'artiste puise sa vaste expérience au sein de la vie sociale. Ce n'est pas par un simple hasard que les plus grands artistes apparaissent au milieu d'une vie sociale très mouvementée. Tout ceci concerne l'influence de la vie sociale sur l'artiste, il s'agit donc d'un facteur externe.

Mais ici, le facteur collectif nous occupe dans un autre sens. Le facteur collectif ne se réduit pas seule-

---

1) Voir spécialement *L'Art et la vie sociale*, Octave Doin, 1921, *Esthétique*, Alcan, 1925, chapitre *L'esthétique sociologique*.

ment aux influences externes de la collectivité, il a aussi un côté intérieur, c'est-à-dire inhérent à notre nature. C'est ce côté-là qui nous intéresse particulièrement, parce qu'il nous aide à comprendre mieux le fond même de l'œuvre d'art.

C. G. Jung distingue deux aspects de l'inconscient : au dehors de l'inconscient *personnel*, il parle de l'inconscient *collectif*.<sup>1)</sup> Laissant de côté certaines exagérations fréquentes chez tous les psychanalistes, surtout en ce qui concerne la libido, nous trouvons l'idée de Jung assez féconde en suggestions qui s'imposent en matière de création artistique. Elle nous aidera à comprendre mieux le contenu exprimé par les différentes œuvres d'art et l'attraction qu'elles exercent sur le public.

Comme nous le disions plus haut, quand on parle du facteur collectif en art, on incline à penser aux influences que la vie en commun exerce sur l'individualité de l'artiste. Mais on peut se demander pourquoi l'artiste se laisse-t-il influencer par des facteurs externes si, comme nous l'avons vu, il tend vers son moi, son monde propre. La réponse la plus simple qu'on puisse donner et sur laquelle on a beaucoup insisté (particulièrement Tarde), c'est que, en chaque individu, existe une tendance d'imitation qui nous rend susceptibles de différentes influences extérieures. Cette tendance est généralement considérée comme une qualité instinctive et, ainsi que tout instinct, comme quelque chose d'irréductible. Dans les ouvrages qui traitent des instincts, on trouve généralement un chapitre sur l'imitation. La conclusion en est que l'artiste, grâce à une

---

1) C. G. Jung, *L'inconscient*, trad. Grandjean-Bayard, Paris, Payot, 1928, et *Wandlungen und Symbole der Libido*, Leipzig und Wien, 1925.

qualité *individuelle*, se sent attiré par la vie sociale. Le facteur collectif se superposerait donc sur le facteur individuel, ce dernier étant poussé vers le premier.

Il est incontestable que l'instinct de l'imitation a une grande importance pour la création artistique. Nous ne pensons nullement contester son rôle. Ce que nous nous demandons, c'est si ce facteur qui nous lie à la collectivité, que nous l'appellions instinct d'imitation ou autrement, est vraiment une propriété individuelle irréductible, ou s'il a une base plus profonde ? Il est incontestable qu'il se manifeste *dans* l'individu. Mais n'existe-t-il pas dans l'individu quelque chose qui dépasse ses limites étroites ? On ne saurait que répondre affirmativement à cette question. L'homme, et l'artiste en particulier, n'est pas poussé dans ses activités uniquement par des forces qui se réduisent exclusivement à sa personne, il porte en soi des impulsions plus vastes qui, sans qu'il s'en aperçoive, déterminent ses attitudes. Nous sommes, à cet égard, d'accord avec *Bergson* quand il dit : « L'effort par lequel une espèce modifie ses instincts et se modifie aussi elle-même doit être chose bien plus profonde, et qui ne dépend pas uniquement des circonstances ni des individus. Il ne dépend pas uniquement de l'initiative des individus, quoique les individus y collaborent, et il n'est pas purement accidentel, quoique l'accident y tienne une large place. » <sup>1)</sup> L'homme se soumet aux influences de la vie collective par le simple fait qu'il existe *en lui* déjà un facteur collectif très puissant. Ce facteur *Jung* l'appelle inconscient collectif, nous l'appellerons plus volontiers *facteur collectif intra-subjectif*. Grâce à celui-ci, l'homme se sent porté vers

---

1) H. Bergson, *L'évolution créatrice*, 40<sup>e</sup> éd., Alcan, 1932, p. 185.

ses semblables et par l'expression de ce facteur l'œuvre d'art exerce une attraction sur plusieurs individus, ou sur des sociétés entières. Nous tâcherons de développer cette idée dans ce qui suit. <sup>1)</sup>

La vie individuelle n'est isolée qu'en apparence, en réalité, elle est indissolublement liée, par la naissance, à la vie de toute l'espèce. L'individu est le descendant d'un nombre infini de générations qui lui laissent une hérédité de certaines particularités. Cette hérédité, au long des générations sans nombre, a accumulé et cristallisé dans le monde intérieur de l'homme une vaste et profonde expérience. L'individu est le descendant de cette expérience collective, de sorte que dans ses attitudes se manifestent des aspirations qui ne lui appartiennent pas. Des individus isolés, on n'en trouvera qu'en examinant la surface de la vie sociale. Mais si nous regardons dans ses profondeurs, nous trouverons des liens indissolubles, certains liens qui nous attachent à toute l'espèce humaine. Par l'individu parlent un nombre de tendances, transmises héréditairement, de l'espèce dont il fait partie. « Toute action individuelle, même involontaire ou spontanée, cache une tendance collec-

---

1) D'intéressantes suggestions à ce sujet sont présentées par Guyau, particulièrement dans *L'art au point de vue sociologique*, et *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Guyau fait voir qu'entre les hommes, il n'existe pas seulement des rapports extérieurs, que le vrai lien et le plus durable qui les unit, vient de l'intérieur. Ce lien, c'est la *vie* d'où jaillit une *sympathie universelle* par laquelle nous sommes tous pris. L'artiste créateur exprime cette sympathie universelle (idée, d'ailleurs, si chère aux romantiques) et par là, il contribue à l'élargissement de la vie individuelle : « L'embryon artistique... a pour résultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large et universelle » (*L'art au point de vue sociologique*, 1889, p. 21). « Le plaisir produit par l'œuvre d'art c'est la jouissance immédiate d'une vie plus intense et plus harmonieuse » (*Ibid.*, p. 10-11). Mais Guyau s'arrête à ces considérations vagues, il ne nous explique point en quoi consiste au juste ce lien intérieur entre les individus.



tive, directrice et déterminante, dans laquelle l'individu est engendré et de laquelle se dégage son initiative personnelle. » <sup>1)</sup> L'individu n'est qu'un anneau d'une chaîne immense, il est l'héritier d'une immense expérience qu'il transmet à son tour. Son existence est passagère, seule l'espèce dont il fait partie et dont il sert la continuité est permanente. Une expérience ancestrale agit sur tout ce qui apparaît dans une conscience individuelle. « Les plus grandes et les plus belles pensées se forment autour de ces images primordiales qui sont depuis des siècles le bien commun de l'humanité », dit fort bien Jung. <sup>2)</sup>

Si nous tenons compte de tout cela, l'individu a beau se croire et se sentir libre, il ne l'est qu'en apparence. En réalité, il est entraîné par un torrent immense qui dépasse son individualité. Si chez l'individu créateur l'initiative joue un rôle primordial et si la force créatrice de l'artiste a son point de départ dans cette initiative même, elle se meut, comme nous allons le voir, au sein du facteur collectif intrasubjectif. Quand l'artiste créateur, en s'opposant aux satisfactions immédiates de l'instinct, se renferme en soi-même et remue les plus profondes couches de son âme, il apporte toujours un aspect de l'expérience ancestrale, aspect le plus profond de son être. Son initiative n'est nullement contraire aux tendances collectives ; elle consiste précisément dans la révélation, aux dépens de son effort personnel, du fond commun qui le lie à ses semblables. Le monde propre qu'il construit consiste en la découverte de données profondes qui ne sont pas accessibles à tout

---

1) Nicolai Hartmann, *Das Problem des Geistigen Seins*. Berlin, 1933, p. 222. Nous attirons l'attention sur ce livre plein de suggestions précieuses pour ce problème.

2) C. Jung, *L'inconscient*, trad. Grandjean-Bayard, Paris, Payot, 1928.

le monde pour cette simple raison, qu'il est bien difficile de pénétrer de telles profondeurs.

Les actes de la conscience sont liés à un sentiment prononcé de liberté, mais qui est un sentiment bien trompeur. Nous ne nous apercevons pas du phénomène collectif, qui détermine à un tel point nos attitudes, parce que nous sommes en lui, inséparables et unis, de même que nous ne nous apercevons pas du mouvement de la terre qui nous entraîne avec elle, ou de l'air ambiant, que nous respirons continuellement. Notre volonté individuelle est impuissante devant ce phénomène collectif ; elle ne peut, par son propre effort, que révéler ses profondeurs. La personnalité humaine est, à un moment donné, ce qu'elle est « de soi-même, pourtant pas de soi et par soi seule. » <sup>1)</sup>

A cette expérience collective, à cette racine commune de l'arbre immense de la vie, les hommes doivent leur attraction réciproque. Par voie héréditaire se transmet toute une spiritualité qui, malgré toutes les différences individuelles, prête un souffle commun aux aspirations humaines. Et très probablement ces différences individuelles, par la tension qu'elles alimentent, ne font qu'intensifier ce souffle commun. Grâce aux efforts déterminés par les contradictions individuelles, des aspirations cachées se cristallisent et amplifient le patrimoine commun, qui se transmet sans interruption. Ce facteur commun est celui qui, malgré toute la diversité

1) « *Aus sich selbst doch nicht aus sich und mit sich selbst allein* (K. Jaspers, *Philosophie*, vol. II, Berlin, 1932, p. 50-51). Jaspers en parlant de « *Kommunikation* » apporte des contributions fondamentales au problème qui nous préoccupe ici. « *...Ich bin nur in Kommunikation mit dem Anderen* », dit-il en soulignant par là, le lien entre l'existence individuelle et l'existence totale.

d'aspirations, empêche la complète désagrégation de la vie humaine. Quel que soit le destin de l'homme, il revient toujours à ce lien secret, à la « mère », comme dit *Jung*, lien qui renouvelle ses forces et lui indique une directive. Si l'artiste plonge son expérience consciente dans l'inconscient, c'est qu'il est attiré vers ces sources primitives de son être ; il assimile ainsi son expérience acquise au fond spirituel, qui le lie à tous ses semblables. Voilà pourquoi les images qui envahissent sa conscience, bien qu'elles soient élaborées individuellement, ont des qualités qui dépassent son individualité. « Les sources jaillissant des profondeurs de l'inconscient viennent, comme d'ailleurs toute vie humaine, de l'arbre de l'humanité entière, car nous ne sommes qu'une branche cassée et transplantée de la mère commune. » <sup>1)</sup>

Cette idée du facteur collectif, aujourd'hui soutenue par les données scientifiques sur l'hérédité, avait déjà trouvé son expression en philosophie, avant l'existence de la théorie de l'hérédité. Dans l'antiquité, Héraclite, Socrate, Platon, parlaient d'un logos commun et unitaire. Si depuis cette idée a subi de nombreuses interprétations, il n'en est pas moins vrai que l'essentiel de leur doctrine, l'origine commune, collective, de notre spiritualité, est indéniable.

En établissant la source commune, nous ne pouvons négliger la différenciation qui se produit dans l'esprit humain. Les évolutionnistes, en particulier *Spencer* et *Darwin*, ont suffisamment insisté sur le fait que l'humanité, bien qu'elle ait une base unitaire, va vers une diversité continue. Evolution, dans le sens consacré du mot, signifie différenciation. Mais les évolutionnis-

---

1) C. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido*, 2<sup>e</sup> éd., Leipzig und Wien 1925, p. 195.

tes n'ont pas considéré le processus dans son ensemble. Si l'évolution est un fait établi, il n'en est pas moins vrai qu'il y a aussi une *involution*, comme M. André Lalande l'a suffisamment démontré. <sup>1)</sup> Cela veut dire qu'à la différenciation s'oppose la tendance vers l'unité. <sup>2)</sup> Aussi accusée que soit la diversité entre les individus, par ses créations, l'homme tend à exprimer ce qui est commun. Qu'il s'agisse d'art ou d'institutions sociales, ce sont là des moyens pour l'homme de revenir au berceau commun. Le point de départ est une unité et nos aspirations tendent aussi vers une unité.

*Le facteur collectif intrasubjectif est donc l'aspect le plus profond de notre vie psychique. Quelque diversité que traverse l'espèce humaine, ce facteur demeure à la source de la vitalité. La conclusion se pose très naturellement. Le processus créateur étant dû au bouleversement des plus profonds replis de l'âme, il est évident que plus profondément l'artiste pénètre dans son monde intérieur, plus il approchera de cette profondeur où son individualité s'allie aux autres individualités, donc à la collectivité. Ce germe profond trouve son expression dans l'œuvre d'art. C'est là le motif pour lequel les individualités humaines les plus diverses, avec toutes les différences qui les séparent, se complaisent souvent dans la contemplation d'une même œuvre d'art. Au delà de ce qui les sépare, l'œuvre exprime ce qui les unit. M. Lalande conclut avec beaucoup de justesse : « L'art est ainsi le porte-drapeau de l'involution ; il*

---

1) André Lalande, *Les illusions évolutionnistes*, Paris, Alcan, 1930. Nous attirons particulièrement l'attention sur ce livre, dont les nombreuses suggestions nous ont été de grand profit.

2) M. Lalande dit de l'involution : « Nous entendrons par ce mot la transformation du divers au même, la marche a une ressemblance plus grande. » *Ibid*, p. 21.

annonce le règne de l'esprit. Il procède de la sympathie envers les hommes, car il tend à établir entre eux cette communication facile du sentiment... mais il procède plus profondément encore de la sympathie envers les choses, avec l'âme desquelles il nous identifie momentanément. Ce que les anciens disent du poète est vrai de tout artiste : il est un devin, un voyant. L'art nous rend accessible le principe intérieur qui anime une forme, et l'explique en nous faisant participer à son être. » <sup>1)</sup>

Le point de départ de la vie est une profonde unité collective, et les grandes créations spirituelles tendent à réaliser cette même unité. La différence consiste seulement en ce que l'unité, perdue dans la différenciation, ne se retrouve qu'avec un insondable effort. N'est-ce pas cela que symbolise la légende du paradis perdu ? Il semble toujours que la vie se diversifie pour qu'il y ait besoin d'un effort immense afin de retrouver l'impulsion initiale. Tous ne sont sans doute pas faits pour un tel effort. *Hegel*, parlant de la volonté historique, dit que le rôle de l'individualité historique est de révéler aux autres cette volonté secrète. Une telle individualité est l'artiste. Il nous aide à retrouver les aspirations cachées de notre âme, aspirations qui, malgré toutes les diversités, nous lient les uns aux autres. L'homme moyen, ou inférieur, est esclave des tendances qui nous séparent, qui ne poursuivent que la satisfaction momentanée ; au contraire, celui qui sait secouer l'armature de ces tendances, saura aussi découvrir le fond éternel qui nous unit. L'artiste, comme on l'a bien vu, le fait au risque de se perdre soi-même. Nous ne

---

1) A. Lalande, *Ibid.*, p. 231.



discutons pas si son sacrifice est voulu ou non, l'essentiel c'est qu'il le fait.

Ce facteur collectif intrasubjectif explique l'existence de différents styles dans l'art. Ce serait trop peu que d'admettre qu'un artiste adopte un style par simple imitation. S'il a un genre commun avec d'autres artistes (s'il s'agit d'un artiste vraiment profond), l'explication n'est pas seulement dans l'influence externe, qui a, sans doute, aussi un rôle important, mais surtout dans ce facteur inhérent qui anime un style. Ainsi s'explique aussi pourquoi les chefs-d'œuvre, malgré toute la variété des goûts des différents temps, conservent leur valeur. Les anciens, ou Shakespeare, conservent leur valeur en dépit des temps, parce qu'ils ont su descendre jusqu'à ces profondeurs, où se cache ce facteur primitif et collectif, qui est le même dans tous les temps, ne changeant tout au plus que la forme d'expression. *Flaubert*, si tourmenté dans son inspiration, l'a bien senti : « Il y a deux espèces de littératures, celle que j'appellerais la nationale (et la meilleure), puis la lettrée, l'individuelle. Pour la réalisation de la première, il faut dans la masse un fonds d'idées communes, une solidarité... un lien. » <sup>1)</sup> Et le peintre roumain *N. N. Tonitza* dit avec conviction : « Aucune grande œuvre d'art (c'est-à-dire immuable dans sa valeur artistique) n'est sortie d'une « idée », mais d'une onde commune, d'une vibration intérieure, d'une sorte d'écho, d'une je ne sais quelle puissance *universelle*, d'un ordre de force gigantesque dans le temps et dans l'espace, et qui nous pousse à exécuter, c'est-à-dire à donner aux

---

1) G. Flaubert, *Correspondance*, vol. II, éd. Charpentier, 1889, p. 363.

matériaux inertes, une vie. L'artiste est donc l'instrument sensible d'un désir surhumain. » <sup>1)</sup>

C'est au facteur collectif intrasubjectif que l'artiste doit sa tendance à transcender, que nous avons exposée dans le chapitre précédent. Il a besoin du soutien et des ingrédients de l'extérieur pour trouver la maîtrise de soi-même, justement à cause de ce fait que ce qu'il est à un moment donné, il ne le doit pas seulement à soi-même. Dans tout ce qu'il sent ou pense, dans tout ce qui trouble son monde intérieur, si personnels que soient ses actes, il n'est pas réduit exclusivement à soi-même. Le facteur collectif originaire l'agite inlassablement et tient éveillée l'insatisfaction de soi-même, c'est-à-dire des solutions imparfaites qu'il trouve dans son monde intérieur, et c'est ce qui le pousse à transcender. L'homme ne trouve jamais la paix en soi-même, dit *Jaspers*. <sup>2)</sup> *Il doit se dépasser, parce que, par son origine, il n'est pas un être isolé.* Il fait partie d'une espèce et porte donc en soi les forces dynamiques de cette espèce. Voilà pourquoi, plus il pénètre dans ses propres profondeurs, comme dans le cas de l'artiste, plus il révèle des qualités qui le portent au delà de son individualité. Mais l'approfondissement de son être intérieur ne constitue-t-il pas la véritable originalité ? Plus l'artiste est donc original, plus il trouve aisément le moyen de capter la sensibilité des autres. C'est aussi pour cette raison que l'on désire toujours des œuvres d'art originales. Ceci est vraiment un curieux paradoxe : plus un artiste est original, plus il se dépasse soi-même et gagne l'admiration du contemplateur. En étant fidèle envers

1) Dans une lettre personnelle.

2) K. Jaspers, *Philosophie*, Bd III, Berlin, Springer, 1932, p. 165.

soi-même, il est fidèle envers ses semblables et leur donne ainsi le plaisir.

C'est à cause de cette source primitive collective qui vit dans l'inconscient que l'artiste est poussé à se réaliser sous une forme objective. Ces réalisations représentent les mystères de sa vie spirituelle, et la collectivité humaine, ou du moins une partie d'elle, s'y retrouve ; elles aboutissent ainsi à la formation d'une conscience collective, c'est-à-dire à une atmosphère spirituelle commune et unitaire. C'est là, pour employer l'expression de M. Lalande, le plus important phénomène d'involution. Bien que les consciences individuelles soient profondément différentes les unes des autres, elles peuvent pourtant s'intégrer dans une même conscience collective unitaire, soutenue par tout individu, conscience dans laquelle il se reconnaît. Donc, comme l'inconscient tend, sous toutes ses formes, vers la conscience, l'inconscient collectif tend vers une conscience collective. En art, cette conscience collective se manifeste sous forme de style. Chaque artiste a un certain style, parce que, poussé par le facteur collectif, il ne peut transcender autrement. C'est seulement en participant à la conscience collective qu'il peut éveiller un écho dans l'âme des autres. C'est cette conscience collective qui unit les hommes, si profondément différents par leur conscience individuelle. Les styles de certaines époques expriment la conscience collective de ces époques, c'est-à-dire leurs aspirations caractéristiques. Et si l'artiste est à son tour influencé par la collectivité, c'est parce que, du plus profond de son être, il est forcé de s'extérioriser et de participer ainsi à la conscience collective. Dans la mesure où il a su pénétrer sa propre profondeur, où se cache le mobile qui le lie à la vie de l'espèce, il réussit à s'incor-

porer dans la conscience collective et à imposer sa création comme un bien commun, donc comme une valeur historique. L'artiste, pour affronter le temps, doit d'abord pénétrer tout ce qui le lie à l'espèce. En revenant aux sources de l'unité primitive, il assure ainsi sa durabilité historique. La conscience collective, dans son devenir historique, est extrêmement sévère envers l'individu : elle n'assure la postérité qu'à celui qui a contribué à son affermissement, c'est-à-dire à celui qui, en se scrutant soi-même, a su trouver le moyen de solidarité avec la vie spirituelle de la collectivité. A défaut de cela, l'individu reste anonyme.

C'est ainsi que l'on peut encore expliquer l'orgueil de l'artiste de plaire au public. Nous ne parlons pas ici de l'esprit médiocre qui ne crée que pour le succès public et fait ainsi des concessions aux goûts inférieurs. Celui-là n'est pas un artiste et ne saurait retenir notre attention. Nous pensons à l'artiste profond, qui est sincère avec lui-même et cherche à accorder ce qui est *authentique* et vrai dans son monde intérieur avec les exigences supérieures du public. Car ce serait une profonde erreur que de croire que l'artiste créateur, en se créant un monde propre, n'a nullement en vue les autres hommes qu'il veut attirer dans la sphère de sa pensée et de ses sentiments. En étudiant les autobiographies et la correspondance des grands artistes, on acquiert inévitablement la conviction que n'importe lequel d'entre eux, si désintéressé soit-il, a l'orgueil de plaire au public. S'il manifeste toutefois certain mécontentement envers le public, ce n'est pas parce qu'il ne tient pas à être soutenu, ou admiré par lui, mais parce que le public ne le comprend pas. En revanche, l'artiste a toujours une vive reconnaissance envers le public qui le com-

prend. Comment peut donc s'accorder la sincérité envers soi-même avec l'ambition de plaire, sinon à un public nombreux ou actuel, tout au moins à un public restreint ou idéal, ou encore à un public de l'avenir ? C'est que le véritable artiste aspire à se confondre avec la conscience collective. L'artiste créateur, par le fait qu'il a découvert ses aspirations les plus profondes qui sont en réalité de nature collective, fuit l'isolement. Ce qu'il a élevé de ses ténèbres jusqu'à sa conscience, si c'est vraiment quelque chose d'authentique, c'est-à-dire profondément humain, doit s'assimiler à une conscience collective, parce que tout ce qu'il y a de profond dans l'homme a forcément un lien avec la collectivité. <sup>1)</sup> Si l'artiste ne peut pas se confondre avec cette conscience, autrement dit, s'il ne peut pas gagner la sympathie des autres, c'est que les sources de ses créations sont bien superficielles, c'est qu'il ne s'est pas pénétré assez profondément pour s'incorporer à l'involution. Par conséquent, pour plaire au sens élevé du mot, il doit tendre vers l'originalité, c'est-à-dire vers la révélation de son propre monde intérieur, dans toute sa profondeur. L'originalité et l'ambition de plaire, dans le sens profond du mot, en réalité ne s'opposent point, elles ont la même source. Car pour un artiste vraiment original, l'ambition de plaire ne saurait consister à flatter le goût passager du public, mais à provoquer une admiration qui résiste à tous les temps.

Voilà pourquoi, si nous nous arrêtons seulement à

---

1) Il est donc clair que par conscience collective nous ne comprenons pas une opinion publique capricieuse, soumise à tous les vents qui changent tous les jours, mais une mentalité permanente qui affronte les siècles, où Sophocle, Shakespeare, et Goethe, malgré les intervalles de temps qui les séparent, sont si près l'un de l'autre.



l'analyse des aspects individuels de la création artistique, nous ne pourrions pas arriver à des conclusions satisfaisantes. Etant donné que l'œuvre d'art irradie au delà de l'être de l'artiste, nous ne devons pas perdre de vue aussi son aspect transsubjectif. Il est toujours vrai que l'artiste souffre et élabore individuellement, mais les agents dynamiques qui déterminent cette souffrance et cette élaboration, dépassent de beaucoup, tant par leur origine, que par leur aspiration, les sphères, strictement individuelles, de la personnalité créatrice.

## CHAPITRE II.

### LE PROBLÈME DE LA VISION DU MONDE.

Dans ce chapitre, il nous reste à examiner la signification plus étendue des problèmes exposés jusqu'ici. Il nous faut d'abord rappeler notre conclusion essentielle en ce qui concerne la source particulière de la création artistique. Cette source, comme on l'a bien vu, est dans un conflit, dans l'attitude prise vis-à-vis de la nature instinctive, dans l'insatisfaction par ce qui est donné en dehors de notre volonté — ce qui amène le bouleversement de la vie intérieure. Dans le chapitre précédent, nous avons pu voir que ces profondeurs de la vie intérieure ne sont pas limitées par des cadres strictement individuels, mais qu'elles sont chargées du dynamisme commun à toute l'espèce humaine. Ainsi, ces profondeurs de l'âme ont une signification universelle. Pour s'évader de l'inquiétude que lui donnent ces profondeurs secrètes de la vie intérieure, l'âme créatrice cherche un refuge dans le domaine plus clair, plus équilibré, de la conscience. Le processus créateur que nous avons analysé dans ses aspects fondamentaux et qui est en réalité unitaire, sert au rétablissement de l'ordre dans le chaos intérieur. Une conclusion d'une importance primordiale s'impose donc : les différents aspects du processus unitaire, l'inspiration, l'élaboration et l'exécution, ne sont pas des processus qui, de notre point de vue, aient quelque importance par eux-

mêmes. Ils servent, dans leur unité intime, à la révélation à la conscience de quelque chose enfoui dans les profondeurs de l'âme. Ils ne nous intéressent point comme de simples mécanismes psychiques, mais comme des révélateurs de ces profondeurs inconnues. Et les particularités des phases de la création, dont nous venons de parler, sont également caractéristiques pour la vie intérieure qui est à leur source et qui cherche son élucidation. Si, par exemple, l'élaboration et l'exécution exigent tant d'efforts douloureux, cela ne tient pas à leur propre manifestation, mais à la révélation de leur source, c'est-à-dire des profondeurs de l'âme, révélation qui ne peut se produire que dans la souffrance.

Cette dépendance des phases de la création de la vie intérieure, nous explique également l'unité du processus créateur que nous étions forcés de présenter sous forme de phases séparées. Ainsi, il faut nous rappeler que, bien que nous ayons parlé de l'exécution comme de la dernière phase du processus créateur, cette dernière se manifeste, en réalité, dès le premier moment de l'inspiration. En effet, en s'inspirant, l'artiste exécute son œuvre et en l'exécutant, il s'inspire. Il sent par la matière qu'il façonne et c'est grâce à cette fusion avec la matière que l'artiste réussit à cristalliser sa vie intérieure. L'artiste créateur ne peut cristalliser les profondeurs de son être qu'en leur donnant la forme objective de la matière, quelle que soit la nature de cette matière.

Il s'ensuit que le processus créateur est bien en fonction des tréfonds de l'âme qui tendent à être éclaircis. Il n'est pas un mécanisme indépendant, mais dans une étroite dépendance des profondeurs agitées de

l'âme. Les différentes étapes de la création ne sont que les étapes de la vie intérieure au cours de sa cristallisation. Par sa création, l'artiste ne fait que dégager le sens intime de son monde intérieur.

Ce point de vue une fois admis, nous devons bien convenir que l'école psychanalytique, qui prétend que l'œuvre d'art ne fait qu'exprimer les forces refoulées du moi, ne touche que superficiellement à ce problème. *Ce qui se révèle est l'essence primordiale même de l'existence humaine.* C'est là la raison qui explique la préoccupation de tous les artistes créateurs des grands problèmes de l'existence. Consciemment ou inconsciemment, tous leurs efforts tendent à réaliser ce que *Gerhart Hauptmann* disait du poète : *Dichten heisst, hinter Worten das Urwort aufklingen lassen.* Par la forme sensible, les artistes nous communiquent des réalités secrètes inaccessibles directement à notre perception. *Bergson* le remarque d'une manière saisissante : « Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. » <sup>2)</sup> Dans le même sens *Marcel Proust* écrit : « La grandeur de l'art véritable, c'est de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons..., et qui est tout simplement notre vie, la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue,

1) Cité d'après *Zentralblatt für Psychoanalyse*, II an. p. 365.

2) H. Bergson, *Le Rire*, 31<sup>e</sup> éd., Paris, Alcan, 1930, p. 152.

cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes, aussi bien que chez l'artiste. » <sup>1)</sup>

De ceci ressort le vrai sens de ce que nous nommons le processus de spiritualisation. Il consiste notamment dans l'effort pour la révélation de la vie intérieure, secrète et, autrement, impénétrable. Ce qui lui est propre ce n'est pas quitter le monde sensible pour un monde idéal au-dessus de nous, mais descendre au fond des replis les plus secrets de l'être humain. La spiritualité qui se révèle par la création artistique n'est pas *surhumaine*, mais *intra-humaine*. L'effort de spiritualisation tend vers la révélation de ce qui est essentiel dans l'âme humaine et de ce qui est commun à tout fond humain. L'artiste, véritable créateur, pénètre si profondément son être, qu'il y découvre les racines mêmes de notre existence et saisit ainsi ce qui nous lie le plus étroitement à la terre. La spiritualité qu'il découvre est une *spiritualité terrestre*, car ce qu'il nous révèle n'est pas un monde au-dessus de nous, mais un dynamisme intérieur qui régit les secrets les plus intimes de notre âme, le fond *originaire* de notre espèce.

Si l'homme primitif se contentait des impulsions de ses instincts qui ont pour but la conservation de la vie, il aurait réduit ses créations aux moyens pratiques qui eussent assuré son existence. Or, même dans ses moyens pratiques, il introduit des aspects « inutiles » qui n'ajoutent rien à la préservation de son existence matérielle. Cela signifie qu'il existe en lui, d'une façon très obscure, il est vrai, *aussi d'autres aspirations* que la satisfaction des nécessités immédiates. C'est pour

1) Cité d'après Ch. Lalo, *L'expression de la vie dans l'art*, Alcan, 1933, p. 84.



cette raison aussi qu'il s'oppose à la domination aveugle de ses instincts et cherche à y découvrir des aspects plus profonds. Ces aspects de la vie ne servent à aucune utilité pratique, aussi voyons-nous apparaître les créations, pour ainsi dire, inutiles, mais bien entendu, inutiles seulement du point de vue pratique. L'effort que la révélation de ces profondeurs d'âme réclame, n'apporte aucun profit immédiat ou pratique, il est un *sacrifice gratuit*. C'est là la caractéristique essentielle de la vie spirituelle et donc de l'artiste créateur. <sup>1)</sup> Cet effort gratuit, effort lié pour la plupart des cas à beaucoup de souffrance, donne un caractère d'élévation à l'œuvre d'art.

L'œuvre d'art, dans son origine profonde, étant toujours une lutte foncièrement terrestre, l'artiste par son effort créateur cherche à spiritualiser ses inclinations terrestres et réalise ainsi son amour pour la vie. Il est indifférent que l'artiste, par sa conviction consciente, l'exalte ou non. Le seul fait de la création a la signification d'une élévation, d'où l'artiste est capable aussi de rehausser jusqu'à lui le fond terrestre de la vie. Car c'est seulement des grandes hauteurs qu'on peut scruter les grandes profondeurs, ainsi que seul un arbre très élevé a de profondes racines. En scrutant les profondeurs de l'âme, l'artiste témoigne ainsi de son attachement à la terre, quelle que soit sa conviction philosophique. *Keyserling* exprime une profonde vérité, croyons-nous, quand il dit : « Il est faux de concevoir

1) En parlant ici d'effort gratuit, on ne saurait, bien entendu, nous objecter que l'artiste peut, par l'œuvre d'art, acquérir des biens matériels. Ce profit, s'il existe vraiment, est indirect. Ce qui nous intéresse ici, c'est seulement le fait que créer, c'est savoir s'élever au-dessus des satisfactions immédiates des instincts. Celui qui n'est pas capable de cet effort, par exemple, l'animal ou l'homme inférieur, ne créera jamais.

l'âme humaine comme profonde dans la direction de l'Esprit, comme substance métaphysique. La profondeur est entièrement et absolument dans la direction de la terre. Il n'y a pas une seule raison pour faire dériver les émotions personnelles d'une autre racine que la vie de l'organisme psychique en général. » <sup>1)</sup>

L'artiste, par son œuvre, accomplit une synthèse vitale spirituelle. Par cette synthèse, il rend évidentes des réalités qui échappent à nos sens et ainsi nous fait sentir, non seulement l'étendue, mais la profondeur de la réalité où nous vivons. *Marcel Raymond* dit : « La tâche du poète sera d'ébranler l'homme, de lui faire perdre cœur, en présence de sa vie et de l'univers, et de le mettre en contact permanent avec l'irrationnel. » <sup>2)</sup> La force du déséquilibre éveille les impulsions originaires de l'artiste et lui donne la sensation du fond primordial de la vie. Au prix d'efforts immenses, l'artiste créateur réussit à ordonner ces impulsions, à les synthétiser sous une forme déterminée afin de les intégrer dans notre monde sensible. Par cette forme qui domine les forces primitives, il se délivre d'elles et nous les rend accessibles. Ainsi nous aide-t-il à voir, ou mieux à sentir ce que, par nos propres forces, nous ne sommes guère capables de faire. Il éveille en nous des réalités profondes et nous aide à soulever le voile qui recouvre notre propre âme. Socrate, dans *L'âme et la danse* de *Paul Valéry*, dit : « Plus je regarde, moi aussi, cette danseuse inexprimable, et plus je m'entretiens de merveilles avec moi-même. » <sup>3)</sup>

---

1) H. Keyserling, *Méditations Sud-Américaines*, Trad. A. Béguin, Stock, 1932, p. 217.

2) Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Corrêa, Paris, 1933, p. 395-396.

3) Paul Valéry, *Eupalinos*, précédé de *L'âme et la danse*, Gallimard, Paris, p. 38-39.

En plongeant dans les sources de la vie psychique, l'artiste créateur est loin de l'état de rêve passif qu'on lui attribue si souvent. S'il s'absorbe dans sa vie intérieure, cela ne signifie pas encore qu'il se complaît dans une rêverie reposante et calme. Si son âme était calme, il ne chercherait pas dans une grande souffrance la forme de l'œuvre qui puisse seule lui apporter une libération intérieure. Ce qu'il trouve dans son âme, c'est une inquiétude convulsive. C'est pour cela qu'il ne peut rester dans une solitude intérieure, c'est pour cela qu'il doit tendre sa volonté pour parvenir à la lumière. « Où y a-t-il de la beauté ? se demande *Nietzsche*. Là où il faut que je veuille de toute ma volonté. » <sup>1)</sup> Par cet effort, il met en évidence l'unité originaire et participe ainsi à la conscience collective. Il *part de l'unité* et par des efforts immenses *tend vers l'unité*. Nous ne sommes pas de l'avis de *Bergson* quand il dit que l'unité « n'est pas posée au bout comme un attrait ». <sup>2)</sup> L'artiste, lui, vise aussi l'unité, seulement celle-ci pour lui *n'existe pas* encore, il doit *la créer*, pas à pas. Et il a seul le privilège de la réaliser, car il est seul à saisir l'unité primaire. A chaque moment, il *est* ce qu'il a bien réussi à *devenir* par l'effort, mené par les sources profondes qu'il a su découvrir. Ces sources font de ses efforts un processus involutif, qui tend vers l'unification des aspirations hétérogènes. Ce qui, dans la réalité apparente, tend vers la différenciation, dans sa création est synthétisé. C'est ainsi qu'un monde, qui n'est pas en tout conforme à celui qu'on a l'habitude de nom-

---

1) Fr. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathustra (De l'immaculée connaissance)*, trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1901, p. 175.

2) H. Bergson, *L'évolution créatrice*. 40<sup>e</sup> éd., Paris, Alcan, 1932, p. 113.

mer réel, nous est révélé par son effort créateur. : Le rôle de l'œuvre d'art est toujours de créer un univers imaginaire dont la première fonction est, par destination, de différer de celui-ci en quelque manière », dit M. Ch. Lalo. <sup>1)</sup> Dans le même sens, *André Gide* a bien raison d'écrire : « Je soutiendrai qu'il faut croire ceci pour un artiste : un monde spécial dont il ait seul la clef. » <sup>2)</sup>

L'artiste créateur appartient à un autre monde et nous présente un monde différent auquel, cependant, nous ne sommes pas étrangers. Certes, nous en faisons partie, mais sans l'artiste créateur, ce monde demeurerait dissimulé pour nous, obscur et impénétré, car il nous manque la capacité de plonger notre regard dans les profondeurs que l'artiste nous dévoile.

La lutte qu'il déploie à force de volonté créatrice, pour revenir incessamment à la lumière, est empreinte d'une immense souffrance : ce qu'il combat est son propre monde intérieur et c'est ce qui donne un caractère vraiment tragique à cette lutte. L'artiste sent que sa vie intérieure est pleine de dangers pour lui et que son salut n'est que dans la maîtrise des forces déséquilibrées, agissantes en lui. Et ce salut, il ne saurait le trouver que par la force synthétique de son œuvre qui, seule, peut l'arracher à son isolement intérieur où, face à face avec son moi troublé, inquiet, dans un profond désarroi, il se débat avant d'affirmer par l'œuvre, son existence libre et affranchie.

Une question cependant s'impose : quelle est cette inquiétude qui est au fond de l'âme de l'artiste, qui le

1) Ch. Lalo, *Esthétique*, Paris, Alcan, 1925, p. 29.

2) Cité d'après Ch. Lalo, *L'expression de la vie dans l'Art*, Alcan, 1933, p. 132.

trouble et à laquelle il ne peut se soustraire qu'à la suite de grands efforts ? En quoi consiste cette source unitaire et collective, commune à toute l'espèce humaine ? La réponse à ces questions est certes malaisée. Seule, une chose pourtant est certaine : si au tréfonds de son âme l'artiste peut entrevoir la source de notre propre existence, cette source ne saurait être ni précisée, ni établie avec la netteté tangible d'un objet clairement perçu par notre conscience. L'essence de notre être, c'est-à-dire l'aspect le plus profond de notre âme, est essentiellement dynamique. « Dasein hat sich je schon entworfen und ist, solange es ist, entwerfend », dit *Heidegger* dans des termes bien difficiles à traduire. <sup>1)</sup> Si nous approfondissons cette formule saisissante de *Heidegger*, nous comprenons qu'elle traduit non pas une réalité fixe, mais le devenir. La vie, en effet, est un tourbillon qui, par son essence même, ne connaît pas de stabilité, qui est toute en mouvement, dont aucun instant n'est jamais semblable et ne peut donc donner aucune certitude. Cette incertitude éveille en nous le plus profond sentiment de l'existence : le doute. C'est cependant ce doute, né d'une profonde inquiétude devant l'existence, qui constitue le lien le plus étroit entre les hommes. Ce n'est qu'en face des événements qui leur donnent l'inquiétude, l'angoisse de chaque instant, qu'apparaissent entre les hommes la solidarité, le sacrifice et la confiance. C'est donc pour cette raison aussi que l'inquiétude conduit à l'action, inquiétude qui pousse l'artiste à prendre son élan créateur. « C'est par une inquiétude que vous avez désiré le repos », dit *Fénelon* dans le dialogue des morts. Sans

---

1) *Heidegger, Sein und Zeit*, 3<sup>e</sup> éd., Halle, 1931, p. 145.



le doute, sans l'incertitude, l'homme se complairait dans le calme qui entrave toute action et jamais il ne serait un artiste créateur. Le mot de *Derain* est profondément vrai : « La divine inquiétude est voisine du progrès. » <sup>1)</sup> Et ce n'est pas sans quelque émotion que l'on peut lire les lignes suivantes de *Unamuno*, ce grand inquiet, que nous nous permettons de reproduire : « La certitude absolue, complète, que la mort est un anéantissement complet, définitif et irrévocable de la conscience personnelle, une certitude de cela comme celle qui fait que nous sommes sûrs que les trois angles d'un triangle valent deux angles droits ; ou bien la certitude absolue, complète, que notre conscience personnelle plongera au delà de la mort dans telles ou telles conditions, en faisant avant tout entrer dans cette certitude le supplément étranger et adventif de la récompense ou du châtiment éternel : l'une ou l'autre de ces deux certitudes nous rendrait la vie également impossible. Dans un recoin le plus caché de son esprit, sans peut-être que le sache celui qui croit qu'avec sa mort finissent sa conscience personnelle et sa mémoire ; dans ce recoin secret il lui reste une ombre, une ombre vague, l'ombre d'une ombre d'incertitude ; et pendant qu'il se dit : « Allons, vivons cette vie passagère, puisqu'il n'y en a pas d'autre », le silence de ce recoin de l'âme lui dit : « Qui sait !... » Il croit peut-être ne pas l'entendre, pourtant il l'entend. Et de même, dans un repli de l'âme du croyant qui a le plus de foi dans la vie future, il y a une voix assourdie, voix d'incertitude, qui lui chuchote à l'ouïe spirituelle : « Qui sait ! »... Ces

1) F. Fels, *Propos d'artistes* (cité d'après H. Sérouya, *Initiation à la peinture d'aujourd'hui*, La Renaissance du Livre, Paris, 1934, p. 111).

voix sont peut-être comme le bourdonnement d'un moustique quand le vent mugit dans les arbres de la forêt ; nous ne nous rendons pas compte de ce bourdonnement, et pourtant, avec le fracas de la tempête, il arrive à notre oreille. Sinon, comment pourrions-nous vivre sans cette incertitude ? Le « Si c'était vrai ? » et le « Si ce n'était pas vrai ? » sont les bases de notre vie intime. » <sup>1)</sup>

Cette inquiétude étant souvent très douloureuse, l'apparition d'une image claire est salutaire.

Au fond de son âme, l'artiste ne trouve aucune certitude, il est travaillé par un ferment persistant qui le force à *se créer lui-même une réponse*, afin d'apaiser son invincible doute et trouver une attitude contre l'angoisse qui ébranle profondément son équilibre vital. Cette attitude ne saurait être qu'une attitude créatrice synthétisant ses aspirations sous forme d'une unité qui rétablit l'équilibre rompu. L'œuvre d'art est le résultat de cet effort intérieur et c'est par cet effort que *l'artiste donne une réponse à son doute angoissant et fournit ainsi un sens profond, donc une valeur réelle, à l'œuvre d'art. Ce sens est celui de l'existence même*, et c'est ce qui constitue une *vision du monde*, vision créée des impénétrables profondeurs de l'être d'où la vie elle-même prend son essor. Elle est ainsi une affirmation de la vie, et résolvant les doutes et les angoisses soulevées par le déséquilibre, elle est également une croyance dans la vie. Par l'œuvre d'art, en effet, l'artiste nous fait

---

1) Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*. Trad. Marcel-Faure Beaulieu, Paris, Gallimard, 1917, p. 149-150.

comprendre sa conception du monde, qui est une véritable nécessité pour lui ; on pourrait même dire, une croyance, car elle seule a le pouvoir d'apaiser son angoissante inquiétude et de résoudre même les problèmes posés par l'existence. La nécessité intérieure de la création découle donc du besoin irrésistible de trouver une réponse aux questions surgies du fond de son être. *L'artiste produit ainsi son œuvre parce qu'il sent la nécessité d'une vision du monde.* Et son inquiétude étant née du fond collectif, commun à nous tous, son œuvre répond nécessairement à nos propres doutes, à nos propres inquiétudes, et c'est ce qui permet de nous retrouver dans son œuvre et de ressentir une profonde jouissance dans sa contemplation.

L'artiste plonge jusqu'aux recoins les plus profonds de son existence psychique, c'est donc de là que jaillit sa vision. Il faut cependant souligner que cette vision du monde, ou mieux, la réponse à tous ses doutes, il ne la trouve pas toute faite, il ne trouve pas une conception élaborée qu'il rend simplement intelligible ; il ne trouve que le dynamisme ininterrompu qui le force à *se créer lui-même une vision.* La vision du monde, exprimée dans l'œuvre d'art, n'est pas une donnée, mais une création. Le fond subjectif de l'artiste ne cache pas certaines idées préétablies qu'il lui suffirait de représenter, sous une forme sensible, il cache seulement le germe dynamique qui engendre l'action. *Il lui faut se créer une vision,* c'est là son destin, car l'élucidation de l'énigme intérieure ne peut venir que de l'action créatrice. S'il renonce à cette action ou s'il est, dès l'abord, incapable d'une semblable concentration, il est submergé par le déséquilibre chaotique de son monde intérieur. Comme nous l'avons déjà souligné, la création devient

alors pour lui un problème d'être ou ne pas être. Dans un seul cas on peut renoncer à l'action créatrice sans encourir le risque de mettre l'existence en péril : c'est quand, dès l'origine, nous ne sommes pas en présence d'un ébranlement déchaînant un déséquilibre psychique. Les époques pendant lesquelles l'artiste ne crée pas sont, en réalité, des époques de calme psychique où il n'est pas forcé de recourir à l'effort créateur pour maintenir son équilibre. Mais, dès que l'ébranlement se produit, la création devient un problème de l'existence même, elle sera un *destin* comme disait *François Mauriac*. « A force de construire... je crois bien que je me suis construit moi-même », dit Eupalinos. <sup>1)</sup>

L'artiste créateur crée donc parce que, fatalement, il aspire vers une vision du monde. Sa création est en fonction de cette aspiration. De là la valeur symbolique et la profondeur de l'œuvre d'art ; ainsi s'explique aussi pourquoi une œuvre superficielle n'a pas de valeur artistique.

En construisant son œuvre, l'artiste construit son monde, sa vérité ; il exprime sa raison d'être. Par son œuvre, il nous dit comment il *voit* le monde, comment il le *comprend* et quelle *valeur* il présente pour lui. Par la vision qu'il crée, il élargit l'horizon de son existence et lui élabore un sens profond. Les objets et les événements qui forment son œuvre nous suggèrent tous ce sens. En parlant de la peinture, *Charles Blanc* caractérise tous les arts : « ...dans l'art du peintre les objets naturels sont introduits non pas pour se représenter eux-mêmes, mais pour représenter une conception de

---

1) Paul Valéry, *Eupalinos*, p. 103.

l'artiste. » <sup>1)</sup> Même les choses du monde objectif, dès qu'elles attirent l'attention de l'artiste, représentent pour lui un sens spirituel en fonction de la vision vers laquelle il aspire. *Baudelaire* écrit : « Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me servissent à caractériser les jouissances et les impressions d'un ordre spirituel. » <sup>2)</sup> La vision qu'il s'est faite du monde est un ordre spirituel imposé à son agitation désordonnée. Elle est la forme qui lui sert à maîtriser son inquiétude, forme qui vit grâce à sa propre vibration.

*Paul Valéry*, en parlant de Léonard de Vinci, dit : « *Léonard est peintre : je dis qu'il a la peinture pour philosophie...* » <sup>3)</sup> « Léonard trouve, en somme, dans l'œuvre peinte les problèmes que peut proposer à l'esprit le dessin d'une synthèse de la nature — et quelques autres. » <sup>4)</sup> Par ces mots, Paul Valéry se caractérise soi-même et tout ce qu'il y a d'essentiel dans la création artistique en général. En élaborant par son œuvre une vision du monde, il établit une philosophie, une philosophie à lui, sans doute, — mais il nous faut préciser tout de suite que le mot philosophie n'a pas ici le sens consacré. Il s'agit plutôt d'un *esprit philosophique*, dont est imprégnée toute attitude déterminée par les sources les plus profondes de l'existence. C'est poussé par ses indomptables doutes que l'artiste prend une attitude créatrice afin de les élucider. Son attitude a donc un sens profond, déterminé par sa propre angoisse. C'est pour cette raison que l'œuvre donne aussi

1) Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Renouard, 1867, p. 518.

2) Ch. Baudelaire, *Art romantique*, p. 329.

3) Paul Valéry, *Léonard et les philosophes*. Introduction à Léo Ferrero, *Léonard de Vinci ou l'œuvre d'art*, Paris, Kra, p. 61.

4) Paul Valéry, *Ibid.*, p. 63.



un sens à sa propre existence. C'est à ce sens que nous pensons quand nous parlons d'esprit philosophique, ou, finalement, de la philosophie de l'artiste qui n'est, certes, pas un système spéculatif, mais une *attitude intérieurement vécue*. La vision exprimée dans l'œuvre d'art nous représente le rapport immédiat entre l'artiste et le monde, rapport immédiat, car elle n'est pas une déduction logique de certaines prémisses, mais une attitude réclamée par les sources primitives de son existence. Sa vie intérieure est un conflit profondément ressenti, aussi son attitude contre ce conflit ne sera pas une doctrine abstraite, mais une vision intérieurement vécue. L'artiste confesse une certaine croyance, d'une certaine nuance, qui n'est pas le résultat d'une spéculation laborieuse, mais une nécessité irrésistible. Ce serait donc une erreur que de croire qu'une vision du monde, ou une attitude philosophique, ne peuvent être exprimées qu'en paroles et d'après un modèle des systèmes philosophiques traditionnels. Une vision du monde peut être exprimée par tous les moyens à l'aide desquels on peut prendre une attitude contre le conflit intérieur et créer ainsi un sens à son existence. *Paul Valéry* remarque à propos de Léonard de Vinci, que la philosophie ne s'exprime pas seulement en mots, mais par tout moyen capable de dégager un sens profond. <sup>1)</sup> L'œuvre créée vibrera par ce sens ; elle ne nous communique guère, directement et avec précision, une certaine idée, mais nous fait vibrer nous-mêmes et sentir l'attitude que l'artiste a prise devant son doute angoissant. La création de l'artiste a son origine à des pro-

---

1) *Ibid*, p. 66 et suiv. Il ne faut pas oublier la remarque de *M. Pierre Janet* qui dit que l'homme pense avec son corps tout entier.

fondeurs où l'on ne peut trouver une réponse claire, mais où s'agite un dynamisme qui cherche son expression. Aussi, l'œuvre ne nous communique pas des vérités claires et précises, mais nous fait seulement soupçonner, déchiffrer, le monde secret dont elle est l'interprète. L'œuvre d'art est le *résultat d'une attitude et suggère des attitudes*. C'est là l'explication que, malgré toute la précision de sa forme sensible, elle n'impose pas une idée nettement déterminée, mais des impulsions à des vérités vivantes. La fixité de la forme ne signifie point fixité de l'idée, elle est seulement la preuve de l'effort déployé pour équilibrer le monde intérieur de l'artiste. Sous une forme sensible, vibre l'essence la plus profonde de l'existence qui ne peut jamais être définitivement fixée, « car les possibilités les plus profondes de l'existence humaine ne sauraient prendre corps ». <sup>1)</sup> Les profondeurs de l'âme ne peuvent être fixées, elles déterminent seulement des attitudes qui nous aident à donner une interprétation à l'existence et à former ainsi une vision du monde.

L'œuvre d'art qui aurait la prétention d'énoncer des vérités abstraites et immuables, est le fruit d'une spéculation froide ; elle ne saurait être le fruit des tourments et du doute, elle n'aurait donc pas de vie. « Ne pas montrer, mais suggérer, voilà le secret de l'infinité », dit le Japonais Okakura. <sup>2)</sup> Mais cette suggestion n'est possible que lorsque la vision de l'artiste est créée par l'attitude prise vis-à-vis de son tourment. Cette vision créée sera sa vérité qu'il nous fera sentir en nous

---

1) Karl Jaspers, *Philosophie*, vol. II, Berlin, Springer, 1932, p. 116.

2) Henri Focillon, *Technique et sentiment*, l'étude « *Essai sur le génie japonais* », Paris, Laurens, 1919, p. 228.

entraînant, nous aussi, dans le dynamisme vivant de son œuvre. Il ne nous démontre pas avec des arguments abstraits la vérité de sa « philosophie », mais en restant lui-même invisible, nous la fait vivre, c'est-à-dire détermine chez nous aussi des attitudes similaires. *Flaubert* dit dans une formule saisissante : « Il ne faut pas s'écrier : L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas. » <sup>1)</sup> La vision de l'artiste ne consiste pas en un amalgame de connaissances, en un *savoir*, mais en un *pouvoir*, pouvoir de construire une vision qui incarnerait son moi dynamique. Même quand il s'agit de connaissances que d'ailleurs possède tout artiste, sans exception, elles ne restent pas de pures et froides spéculations, mais sont toutes imprégnées de vie et de mouvement. Ses connaissances servent son attitude, ainsi deviennent-elles un fluide vivant. *Nietzsche* écrivait sur *Shakespeare* : « *Shakespeare* a beaucoup réfléchi sur les passions et sans doute eut, de par son tempérament, un accès très proche à beaucoup d'entre elles... Toutefois, il ne pouvait pas, comme *Montaigne*, parler là-dessus, mais il mettait ses considérations *sur* les passions dans la bouche de ses figures passionnées : chose, il est vrai, contraire à la nature, mais qui rend ses drames si pleins de pensée »... <sup>2)</sup> Les connaissances, chez l'artiste, sont en fonction de la création et c'est par cette création que ses connaissances prennent vie. *Léonard de Vinci* et *Gœthe* sont typiques à ce point de vue.

---

1) G. *Flaubert*, *Correspondance*, éd. Charpentier, vol. II, p. 80.

2) Fr. *Nietzsche*, *Humain, trop humain*, trad. A. M. Desrousseaux, Paris, Mercure de France, 1899, p. 210-211.

La vision du monde de l'artiste créateur est donc créée d'efforts pour l'apaisement de son monde intérieur. Elle n'est pas une conception accidentelle, adoptée au gré du hasard ; elle est la conséquence de sa vie intérieure et représente toute sa manière d'être. Par cette manière d'être, il conçoit sa propre existence. La vision de l'artiste sur le monde est une vision *authentique*, nourrie de ses propres doutes et de ses efforts. <sup>1)</sup>

Une des qualités les plus essentielles de l'artiste créateur est le pouvoir de transcender. Comme on l'a vu, ce dernier est un moyen essentiel de maîtriser les impulsions subjectives. Dans la construction d'une vision du monde, il a par conséquent un rôle très important. Mais c'est notamment à cause de cette transcendance que la vision qu'il se crée ne se limite pas à son monde subjectif. Elle a une grande puissance d'irradiation et de diffusion ; c'est dire que l'artiste ne se contente pas de se créer une vision de soi, mais à la suite de sa tendance à transcender, il généralise sa vision en l'étendant au monde extérieur. Il ne lui suffit pas de créer un sens à sa propre existence ; il se sent forcé de donner le même sens au monde objectif également. C'est ce qui faisait écrire à *Léonard de Vinci* : « La peinture embrasse et contient en elle tout ce que produit la nature, et ce que conçoit l'œuvre humaine, et enfin tout ce que l'œil peut saisir. » <sup>2)</sup> C'est en ce sens que la vision de l'artiste est une vision du monde,

---

1) Cela, d'ailleurs, n'est pas seulement vrai pour l'artiste. Pour Fichte ou Nietzsche, par exemple, la philosophie d'un philosophe doit être intimement vécue, doit être une confession intime. Voir là-dessus Karl Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin, 1925, p. 38 et suiv.

2) Léonard de Vinci, *Traité de peinture*, trad. Péladan, Paris, 1910, p. 128.

c'est-à-dire qu'elle embrasse toute l'existence de l'homme.

Si l'artiste se crée une certaine vision du monde, cela ne signifie pas qu'il l'exprime entièrement dans chacune de ses créations. Gœthe, par exemple, n'exprime pas dans chacune de ses poésies tout ce qu'il exprime dans *Faust* ; Beethoven ne traduit pas dans chacune de ses sonates tout ce qu'il traduit dans sa neuvième symphonie. Toutes sont pourtant animées par de semblables attitudes et il existe entre toutes un lien étroit, qui les unit et les complète. Les œuvres peu étendues, prises séparément, ne sont, pour la plupart des cas, que des fragments d'une vision unitaire, aussi leur compréhension est souvent très difficile lorsqu'on les étudie indépendamment les unes des autres. De même qu'une seule pensée de Pascal n'est pas encore toute sa philosophie, de même qu'un seul dialogue de Platon ne rend pas Platon tout entier, il peut arriver qu'un seul fragment de l'œuvre de l'artiste ne puisse nous faire saisir entièrement sa vision du monde. Mais il n'en reste pas moins vrai que chaque fragment résulte d'une attitude prise par l'artiste vis-à-vis de son monde intérieur et fait ainsi partie d'une même vision unitaire.



## CHAPITRE III.

### LES DIFFÉRENTS TYPES DE LA VISION DU MONDE.

La vision que l'artiste se fait de son existence et du monde est le résultat de l'attitude qu'il prend devant le tourment de son âme. Cette attitude varie évidemment avec chaque personnalité. Elle est déterminée par des facteurs qui ont, pour chaque personnalité, un autre caractère. Ainsi que nous avons parlé de différents types du processus créateur, de même il y a des différents types quant à la vision du monde, représentée par l'œuvre d'art.

Ce qui caractérise le processus créateur, c'est que par lui l'artiste se détermine soi-même. Il s'efforce d'ordonner le chaos de sa vie intérieure et ainsi il crée son propre être. D'après le degré d'effort qu'il lui faut déployer pour cristalliser ses sensations vagues et chaotiques, nous avons distingué deux types : le *type-jeu* et le *type-effort*. Par l'un, nous entendons la réalisation plus facile du processus créateur, par l'autre, un développement qui nécessite plus d'efforts. La vision du monde ayant à sa base l'attitude prise envers le tourment intérieur, il est clair que la vision du monde prendra un aspect suivant le degré d'intensité du processus créateur. En ce qui concerne la vision du monde, elle comprend aussi les *type-jeu* et *type-effort*. Mais il faut souligner que, tandis que le *type-jeu* et le *type-effort*

signifient des degrés variés de l'intensité du processus créateur, les visions du monde qui en résultent ne diffèrent pas par une simple différence de degré. Les degrés variés du processus créateur peuvent déterminer des visions du monde qui se distinguent fondamentalement. Ceux qui ont eu peu à lutter avec leurs propres impulsions, voient le monde avec d'autres yeux que ceux qui, incessamment et âprement, ont dû combattre avec eux-mêmes. Pour bien marquer cette différence entre les deux catégories de conception auxquelles parvient l'artiste créateur, nous remplacerons les termes de type-jeu et type-effort par les termes plus expressifs : *type sympathique* et *type démoniaque*. L'un est en proie à une lutte plus facile, l'autre se débat dans une lutte âpre et cruelle.

Mais que devons-nous entendre par ces deux termes ? Ils signifient deux manières fondamentalement différentes de concevoir le monde. Toutes les deux se caractérisent par une base commune des attitudes prises devant l'inquiétude de l'âme. En dehors de cette inquiétude, il n'y a guère de force créatrice. La différence qui sépare ces deux types consiste en ce que le type sympathique se caractérise par une inquiétude qui, bien que venant de la même profondeur, est plus restreinte et a une moindre ampleur. Le résultat en est qu'elle est plus facile à maîtriser. Et puisqu'elle est plus facile à maîtriser, il s'ensuit que l'artiste créateur appartenant à ce type endure moins de souffrances. Sans doute, il souffre aussi, mais sa souffrance est moins âpre, moins véhémente. Au point de vue psychique, l'artiste du type sympathique est donc moins menacé, il regarde le monde avec plus d'optimisme. N'étant pas si fortement ébranlé, ses attitudes sont moins véhém-

mentes, son âme a moins de contradictions, elle est plus harmonieuse, plus sereine. Dans le monde extérieur, il est plus attiré par des aspects harmonieux et moins par ceux qui déclenchent des contradictions. Ses attitudes vis-à-vis du monde sont conciliantes, il se sent attiré par lui, il *sympathise* avec lui. C'est pour cela que nous l'appelons type sympathique. Sa vision du monde, sans être dépourvue de profondeur, aura, en lignes générales, un caractère harmonieux et conciliant, en un mot, aura un caractère sympathique. <sup>1)</sup>

Au point de vue de l'exécution artistique, ce type se caractérise par des formes faciles, harmonieuses, sans dureté, pleines d'attraits pour tout le monde. Mais précisément de cette facilité de la forme, il résulte souvent un grand péril pour la compréhension du véritable fond de ce genre de créations. Étant attrayantes par la facilité de la forme, elles sont souvent appréciées seulement pour cette forme, alors que le sens profond qu'elles expriment est souvent négligé. Comme d'autre part, les artistes superficiels emploient eux aussi la forme facile, il arrive que le vrai type sympathique est confondu avec le type superficiel. En réalité, il y a une grande différence entre eux : le type sympathique exprime, sous une forme facile, un contenu profond (qui pourrait trouver superficiels Lamartine, Mozart, et Raphaël, que nous présenterons comme exemples représentatifs de ce type ?), tandis que le type superficiel ne

---

1) Le mot sympathique est employé aussi par M. Pierre Janet pour caractériser un type semblable à celui dont nous parlons. Mais M. Janet, se référant au type pathologique, lui attribue certaines faiblesses dont il ne s'agit pas quant à la personnalité créatrice. Pourtant, en ce qui concerne certains traits fondamentaux, il y a beaucoup de ressemblances entre le type sympathique artistique et le type caractérisé par M. Janet au point de vue pathologique. Voir : *La force et la faiblesse psychologiques*, p. 307 et suiv.

fait que jongler avec des formes vides, bien qu'accessibles à tous, mais qui sont sans lendemain. <sup>1)</sup>)

Quant au type démoniaque, quelle est sa caractéristique essentielle ? Contrairement au type sympathique, il se caractérise par un processus créateur particulièrement tourmenté et véhément. L'inquiétude chaotique est chez lui beaucoup plus prononcée et plus ample. Les secrets qu'il dévoile ne sont peut-être pas plus profonds, mais il le fait avec plus d'intensité et plus d'âpreté. Le démon qui le hante, pour être maîtrisé, réclame un effort bien plus grand. Ne pouvant être maîtrisé qu'avec grande peine, ce ferment démoniaque imprimera continuellement son caractère à l'œuvre d'art. L'artiste appartenant à ce type est en proie à une lutte difficile. De là une âpreté et une véhémence très prononcées dans tout ce qu'il crée — traits en évidente opposition avec l'harmonie facile du type sympathique. En un mot, alors que le type sympathique domine plus facilement les profondeurs d'âme, le type démoniaque, par contre, n'y réussit qu'à la suite d'une lutte incomparablement plus pénible. Ce dernier aura donc des attitudes, et par conséquent une vision du monde, tout autres que le type sympathique.

Mais, par ce qui précède, nous n'avons pas encore suffisamment caractérisé le type démoniaque. Entre les artistes créateurs qui doivent mener, pour parvenir à la surface de la conscience, une lutte cruelle, certaines

---

1) C'est pour cette raison que nous sommes contre la classification de Müller-Freienfels en type-forme et type-expression. Par le type-forme, il entend la catégorie d'artistes que nous nommons typ-sympathique. Le terme de type-forme suggère facilement la conclusion que l'artiste respectif, qui est préoccupé surtout de la forme, est dépourvu de fond, donc superficiel. Ce serait une conclusion regrettable qui, bien entendu, n'est pas dans l'intention de Müller-Freienfels.

distinctions s'imposent. Le trait fondamental et général de ce type est, sans doute, l'ampleur et la véhémence de son dynamisme psychique. Mais il y a une différence en ce qui concerne la *réussite* de ce combat. Les uns, malgré la véhémence du conflit intérieur, arrivent à le maîtriser pleinement et à se maintenir ainsi dans un équilibre, les autres ne réussissent pas dans cette lutte et succombent devant leur effort. Les premiers dominent leur démon intérieur, les seconds en sont dominés malgré tout l'effort qu'ils y opposent. Ainsi nous sommes obligés de faire une distinction entre deux types de démoniaques : *les démoniaques équilibrés*, c'est-à-dire ceux qui sortent vainqueurs de la lutte avec le démon et restent maîtres d'eux-mêmes, et *les démoniaques anarchiques*, qui ne remportent que des victoires temporelles et ne sont donc jamais complètement maîtres d'eux-mêmes. Pour les premiers, nous citerons comme exemples typiques, Goethe, Léonard de Vinci et Bach, pour les seconds, Baudelaire, Rodin et Beethoven. Evidemment, celui qui domine son démon perçoit le monde tout autrement que celui qui en est dominé. Il s'agit donc, dans ces deux cas, de visions du monde bien différentes.

La vision du démoniaque équilibré est dominée, comme celle du type sympathique, par l'harmonie. Mais il y a une grande différence entre les deux espèces d'harmonie. Le type sympathique, dont le conflit intérieur est modéré, *trouve* facilement en lui cette harmonie. Or, le démoniaque équilibré doit la *conquérir* par un effort ininterrompu. L'équilibre domine son esprit, mais c'est un équilibre qui nécessite une grande peine à tout instant. Il a dans son démon, dans cette hantise intérieure qui ne le quitte jamais, un ennemi qu'il doit



vaincre à tout prix. Il se complaît dans son monde, mais non pas parce que ce monde ne fait surgir pour lui aucune difficulté, comme c'est le cas du type sympathique, mais justement parce qu'il le conquiert par une lutte acharnée ; le démoniaque équilibré est un victorieux, il domine à force de sa puissance, qui lui permet de conquérir certaines hauteurs de l'esprit. Sa vision est en plein accord avec le monde réel, parce qu'il sait triompher de son démon qui veut l'entraîner dans le monde irrationnel. Certes, le type sympathique, aussi bien que le type démoniaque équilibré, se heurtent continuellement aux phénomènes secrets de l'inconscient psychique, car sans ce trouble qui en découle, il n'y aurait guère de création artistique. Mais ils savent également s'arracher à l'étreinte de l'inconscient et maintenir leurs positions dans le monde réel, l'un parce qu'il n'a pas à surmonter un trouble trop fort, l'autre parce qu'il est assez puissant pour réaliser son équilibre malgré tous les troubles qui s'y opposent.

D'autre part, pourtant, bien que les deux types soient en accord avec le monde réel, le premier en a une vision plus idéaliste, le second plus réaliste. Et c'est toujours le degré de l'effort psychique qui explique cette différence. Le type sympathique, ayant moins à combattre, arrive plus facilement à l'inspiration ; il a souvent le sentiment que les images qu'il crée sont une sorte de don du ciel, en tout cas un don qui lui vient du dehors de lui-même. Aussi, dans l'atmosphère de ses œuvres, domine une nuance d'idéalisme, une sorte de croyance (qui n'est pas toujours directement professée et dont il ne se rend peut-être pas compte) qu'au-dessus de ce monde, il y a un monde supérieur qui nous gouverne. Au contraire, le type démoniaque équilibré sent

que c'est *lui* qui doit lutter, qu'il ne *reçoit pas* de dons, mais qu'il *les conquiert*. Chez lui, tout est en fonction de l'action, de ce qu'il accomplit effectivement, donc en fonction de la réalité. C'est toujours pour cette raison que le type sympathique poursuit un idéal plus transcendantal, tandis que le démoniaque équilibré a la personnalité pour idéal.

Le type démoniaque anarchique est encore plus tourmenté que le type démoniaque équilibré. Chez lui, le tourment intérieur est trop puissant pour qu'il puisse le vaincre. Avec quelque obstination qu'il ne le combatte, ses victoires sont passagères, il n'échappe jamais complètement à l'emprise de son angoisse, à ses doutes. Sa vision du monde sera donc différente de celle des types dont nous venons de tracer la caractéristique. Le démoniaque équilibré se complaît dans le monde réel parce qu'il sait s'y maintenir et le dominer, alors que le démoniaque anarchique, étant dominé par son déséquilibre, est forcé de s'évader du monde réel pour demeurer et se complaire dans le monde trouble des mystères et des incertitudes. Si, par instants, il réussit à atteindre le monde réel, il l'envisage quand même en fonction des mystères vers lesquels il se sent toujours attiré. D'où cette conséquence que, si le type sympathique incline vers l'idéalisme et le type démoniaque équilibré vers le réalisme, le type démoniaque anarchique tend vers le mysticisme. Le mystère est son empire. Même si le monde réel l'intéresse, ce n'est que parce qu'il lui fournit l'occasion de pénétrer ses mystères. Dans ses créations domine une sorte d'ivresse qui nous grise également et nous communique une intense émotion. Voilà pourquoi, alors que le type démoniaque équilibré conçoit un monde bien délimité, la vision du type

démoniaque anarchique est dominée par l'idée de l'infini. Le type démoniaque équilibré réalise des formes qui, bien qu'agitées, sont maîtrisées et aux contours bien précis, donnant ainsi l'impression d'une œuvre vraiment achevée, alors que chez le type démoniaque anarchique prédomine la forme aux contours fuyants, dans un mouvement précipité, donnant parfois l'impression d'une œuvre inachevée. Son attraction vers l'infini est telle, qu'il est entraîné parfois jusqu'à l'extase.

En un mot, le démoniaque anarchique est subjugué par son démon. Il se complaît même dans les souffrances et les doutes. Pour lui, l'existence est un tourment, mais dans ce tourment, il sait trouver une beauté et une jouissance. Dans des cas axceptionnels qui rappellent déjà l'état pathologique, la souffrance devient pour lui un but, il finit par ne plus trouver de jouissance que dans la souffrance seule.

La sagesse du démoniaque équilibré est une sagesse pour la vie terrestre. Tout précepte pour lui est en fonction de la réalité où il vit, qu'il conquiert inlassablement. Le type démoniaque anarchique, au contraire, s'adonne fort peu à ce qu'on appelle couramment la réalité. Pour lui, la vraie réalité est bien plus étendue, elle est infinie, elle n'est pas « de ce monde », et c'est sa nature rebelle qui le pousse vers la communion avec l'infini. Le démoniaque équilibré est d'accord avec un certain ordre existant. Le démoniaque anarchique, lui, en tenant la réalité courante pour accidentelle, ne s'y assujettit point, il aspire à bouleverser son ordre et cherche un ordre adapté à sa vision. Et jamais il n'est disposé à aucun compromis.

Nous pouvons donc résumer en une synthèse succincte la vision des trois types. Sans doute, nous ren-

forçons les traits importants pour dégager l'essentiel d'une manière plus saisissante. Placé devant l'existence, le *type sympathique* pense que le monde est beau, parce qu'il est plein d'harmonie idéale, qu'il est accessible, facile, et que pour le dominer, il suffit de se conformer à son origine idéale. Dans son essence, le monde est bon et attrayant et pour être heureux il n'y a qu'à oublier sa laideur passagère et découvrir l'Idéal. Mais pour le *démoniaque équilibré*, le monde est beau parce qu'il lui donne l'occasion de s'affirmer et, par là, de se perfectionner : dans sa conception, le monde est plein de contradictions, mais il croit que grâce à une lutte véhémence on parvient à l'harmoniser ; par la création de cette harmonie on est attiré par le monde réel que l'on parvient ainsi à aimer et à admirer. Quant au *type démoniaque anarchique*, pour lui le monde est beau parce qu'il est empreint d'incertitudes et qu'il provoque d'innombrables doutes. D'après sa conception, on est à l'aise dans ce monde de doutes et d'instabilité, où se posent les grands problèmes de l'infini. La réalité apparente ne dévoile pas l'essence véritable du monde : pour en saisir sa réalité véritable, il faut pénétrer ses forces cachées et mystérieuses, et c'est à force d'exaltation et d'inspiration dans la lutte soutenue avec ces forces que l'on parvient à ressentir l'impérieuse beauté de la vie.

Ce sont les trois visions fondamentales du monde, exposées, bien entendu, sommairement, mais dont l'essence peut être vérifiée d'après les différents types de la création. Evidemment, nous n'avons point la prétention d'affirmer que toute œuvre d'art, ou toute personnalité artistique, peut être *entièrement* classée parmi un de ces types. Il peut y avoir, à des degrés variés, des



types transitoires qui réunissent certaines qualités d'un type avec certaines qualités d'un autre. Mais à ces derniers, on peut également appliquer les traits essentiels des types caractérisés par nous. La valeur des trois types que nous venons de proposer consiste en ce qu'ils n'isolent point certaines qualités, mais caractérisent l'artiste créateur tout entier avec toutes ses qualités, et surtout avec toutes ses aspirations. <sup>1)</sup>

---

1) Dans l'établissement de ces trois types, pour lesquels nous avons pris comme point de départ le processus créateur, et sa manifestation dans l'œuvre d'art, nous nous rencontrons de nouveau avec M. Pierre Janet qui a établi trois types ayant comme point de départ l'effort psychique. Le point de vue de M. Janet nous a été un guide précieux pour l'établissement des types dont nous parlons. L'esquisse de nos types, nous l'avons exposée dans une série de conférences publiques à Cluj (Roumanie), en 1932. Une partie de ces conférences se référant à Goethe fut publiée ensuite en volume, au printemps de la même année, sous le titre de *Goethe*; une autre, consacrée au peintre roumain Grigorescu, fut publiée sous le titre de *Din problematica sufliteasca a lui Nicolae Grigorescu* dans la *Revista de Filosofie* de Bucarest. N° 2, Avril 1933, p. 142 et suiv. Le critérium de M. Janet a renforcé et complété actuellement notre point de vue initial. Sous l'influence de M. Janet, notre conviction que le critérium le plus acceptable pour la différenciation des types est le degré de l'effort, se confirma définitivement. M. Janet parle, à ce point de vue, de « type-faible », « type-équilibré » et « type-fort ». Cette typologie poursuit aussi des buts pratiques au point de vue psychopathologique. Toutefois, en se basant sur le degré de l'effort, ils ressemblent quelque peu aux types définis par nous. Le « type-faible », par exemple, ressemble au type sympathique par la faiblesse de son effort. Ils ne peuvent pourtant être identifiés, car pour M. Janet il s'agit de cas pathologiques, et le type faible ne fait aucun effort parce qu'il n'en est pas capable, tandis que le type sympathique, défini par nous, est bien capable d'efforts, mais n'en ressent pas le besoin, son agitation intérieure étant réduite. Dans le premier cas, c'est la force d'opposition qui est réduite, dans le second cas, c'est *l'excitant réclamant la force* qui est réduit. Il y a là quelque différence, du fait que les domaines où s'appliquent ces typologies, sont différents.

Mais, de notre point de vue, ce qui importe, c'est que ces trois degrés de l'effort ne caractérisent pas seulement une constitution psychique, but poursuivi par M. P. Janet, mais qu'ils aient une signification plus étendue : qu'ils déterminent une vision du monde. Fidèles à notre critérium suivant l'intensité de



l'effort créateur que nous avons appliqué dès le début de cette étude, nous sommes parvenus à cette conclusion, qu'un artiste crée une certaine vision du monde, vision variable suivant l'effort créateur et qui trouve son expression dans l'œuvre d'art. Nous croyons avoir ainsi établi une conception concernant la création artistique qui n'entraîne, certes, pas dans les vues de M. P. Janet; mais le critérium de sa typologie confirme le nôtre.

Une autre confirmation précieuse nous est donnée par M. *Max Dessoir* qui, dans une communication faite à la « Société Française de psychologie » au printemps de l'année 1934, a parlé de « *Seinsmensch* », « *Lebensmensch* », et « *Leistungsmensch* ». Le fait d'admettre également trois types fondamentaux et d'autre part, la caractéristique qu'il donne à chacun de ces types, se rapprochent beaucoup de notre propre point de vue.

Il nous faut encore ajouter un éclaircissement : les termes de sympathique et démoniaque ne sont pas notre création. (Du démoniaque, par exemple, on parle déjà dans l'antiquité). Mais la caractéristique des types définis par nous, n'est pas identique à celle des auteurs qui emploient les termes cités. Particulièrement, on ne fait point de distinction entre les deux formes du type démoniaque — équilibré et anarchique — qui nous semble pourtant essentielle. D'autre part, les types sympathique et démoniaque sont, en général, traités comme des types opposés l'un à l'autre, alors que pour nous il n'y a pas là qu'une différence de degré de l'effort.

## CHAPITRE IV.

### ILLUSTRATION DES TYPES DE LA VISION DU MONDE.

Il nous reste à voir dans quelle mesure les types de la vision du monde peuvent être illustrés par des cas concrets : la valeur des résultats atteints ne saurait être confirmée que par la force probante de cette démonstration. Nous tâcherons de donner pour chaque type séparément trois exemples, notamment du domaine de la poésie, des arts plastiques et de la musique.

Nous allons illustrer le type sympathique par Lamartine, Raphaël et Mozart, le type démoniaque équilibré par Goethe, Léonard de Vinci et Bach et le type démoniaque anarchique par Baudelaire, Rodin et Beethoven.

Avant de commencer l'analyse de ces personnalités créatrices, nous tenons à préciser que nous n'avons nullement l'intention de donner des artistes cités en qualité d'exemples une image nouvelle. Nous nous servons dans notre exposition d'un grand nombre de monographies écrites sur chacun d'eux et dont nous citons la bibliographie à la fin de cette étude. En utilisant les données de ces monographies, nous essayons de mettre en évidence la vision du monde de chacun d'eux, tout en tenant compte des conclusions du chapitre précédent. Nous ne voulons nullement ajuster les créateurs d'art à notre classification ; par contre, nous voulons

démontrer la valeur de notre classification en analysant objectivement chacun des artistes précités et leur œuvre. Notre analyse est, bien entendu, sommaire, elle ne tend qu'à établir les lignes essentielles de la conception de chacun de ces artistes.

En second lieu, nous voulions souligner encore ce qui suit : nous croyons qu'il ressort de l'esprit de toute notre étude que les types dont nous parlons ne sont pas des formules inflexibles. Si nous sommes parvenus à établir trois espèces de visions du monde, cela ne veut pas dire qu'il s'agit de « trois systèmes philosophiques », loin de là ! Nous avons simplement affirmé à plusieurs reprises qu'à la base de ces types est un degré de l'effort, exigé par l'attitude créatrice. Et les attitudes de l'homme ne sont jamais des mécanismes fixes, elles ont une flexibilité évidente. Ce qui reste permanent, ce sont leurs directives générales. De même, quand nous exposerons plus loin nos exemples typiques, il ne faut pas s'attendre à une identité entre les exemples cités pour un même type. On trouvera des similitudes en ce qui concerne seulement les lignes générales, entre les cadres desquelles on pourrait, cependant, tracer aussi des aspects qui différencieraient d'une personnalité à l'autre. Considérer nos types comme des formules immuables et les appliquer ainsi à une œuvre d'art, serait nier ce qui fait l'âme même de cette œuvre.

### 1. *Le type sympathique.*

*Lamartine.* — Dans le domaine de la poésie, un type sympathique par excellence est Lamartine. On a écrit maints ouvrages intéressants sur sa pensée ; nous

signalerons ici, entre autres, celui de Marc Citoleux <sup>1)</sup>, qui expose longuement les influences philosophiques très diverses subies par Lamartine, pour arriver ainsi à sa philosophie proprement dite. Nous ne prendrons pas cette voie dans notre analyse sommaire. De la personnalité, nous intéressent seulement les attitudes *vécues*, ainsi qu'elles nous apparaissent dans l'atmosphère de son œuvre. Quelle que puisse être sur lui l'influence des différents systèmes philosophiques, au fond, il y a toujours *son attitude*. S'il se sentait attiré par certains penseurs, cette attraction et ce choix étaient déterminés par les nuances de sa vie psychique. Ce sont ces nuances seules qui peuvent nous expliquer sa vision du monde. On a souvent relevé des contradictions dans la « philosophie de Lamartine » : parfois il avait des pensées panthéistes, d'autres fois il se sentait attiré par l'idéologie chrétienne. Si nous prenons le panthéisme et le christianisme comme des doctrines en soi, comme des dogmes inébranlables, la contradiction est certes évidente, mais, en l'occurrence, le panthéisme et le christianisme ne nous intéressent qu'en tant que Lamartine les sentait. La question ainsi envisagée, les deux doctrines cessent d'être contradictoires, car il ne saurait y avoir de contradictions que l'âme harmonieuse de Lamartine n'ait pu concilier.

La caractéristique essentielle de l'âme de Lamartine est illustrée par la pensée suivante, répétée incessamment sous les formes les plus variées : « Ta douleur est méritée ou ta douleur est méritoire, accepte-la

---

1) Marc Citoleux, *La poésie philosophique au XIX<sup>e</sup> siècle, Lamartine*, Paris, Plon-Nourrit, 1905.

de la main de Dieu comme une expiation, ou accomplis-la sous les yeux de Dieu comme une épreuve. » <sup>1)</sup> Lamartine est une nature pacifique, il n'est pas un guerrier. Il cherche *l'harmonie* et non la contradiction. Cette tendance vers l'harmonie est la caractéristique essentielle de toute son œuvre. Ses vers, beaux et coulants, les sentiments délicats qu'il exprime, la grâce qui se dégage à tout instant de son œuvre, ont leur origine dans son âme harmonieuse qui sait adoucir et aplanir toute aspérité. Pour lui, la nature n'est pas ce qu'il faut conquérir, mais ce où l'on se retrouve. De là vient l'origine de son panthéisme.

Son sentiment prépondérant est l'amour, l'amour pour tout ce qui existe. Le monde pour lui est un « océan de sympathie », selon sa propre expression. Il n'y a guère d'être dans lequel on ne découvre un ami. De chacune de ses poésies se dégage la chaleur d'une sympathie universelle. Il aime pour aimer, car son âme, moins tourmentée par les inquiétudes qui engendrent les attitudes agressives, cherche l'attachement en toute chose. Ce sentiment, exprimé dans toute son œuvre littéraire, le caractérisait également dans sa vie. S'il lui arrivait d'éprouver de la haine, elle ne durait guère. Il était disposé à pardonner tout et à tous.

Par cette fondamentale disposition à l'harmonie et à l'amour, s'explique l'optimisme de Lamartine, tant dans sa création que dans la vie pratique. La sympathie universelle en faveur de laquelle il trouva des accents si profonds, il espérait pouvoir l'introniser également dans la vie publique. Il était convaincu que Dieu

---

1) Lamartine, *Cours familier de littérature*, vol. I, Entretien 3, Ed. de l'auteur, 1856, p. 198.



pourrait être réintroduit dans la politique et qu'on trouverait ainsi un remède aux désaccords des partis politiques. Il croyait en la régénération religieuse de son époque. Le même optimisme le domine dans ses affaires personnelles et le mène au désastre. Une âme assoiffée d'harmonie, comme la sienne, ne peut remarquer les multiples obstacles que la réalité dresse devant lui ; il ne voit partout que la réussite. Sûr de sa réussite, il va s'aventurer dans des entreprises hasardeuses qui le conduiront à une misère matérielle. Il est vrai que de telles aventures peuvent également arriver à un type démoniaque, mais l'explication en serait tout autre : le type démoniaque s'aventure, parce qu'il recherche la lutte, et que les difficultés l'attirent, alors que Lamartine ne s'aventure que parce qu'il *ne voit et ne peut concevoir aucune difficulté*. Le type démoniaque, s'il est victime, l'est à la suite d'une lutte, tandis que Lamartine est victime parce que, autant que possible, il évite toute lutte. Lamartine *se donne au monde*, en s'y confiant, tandis que le type démoniaque conquiert son monde, ou, en tout cas, *lutte avec lui*.

De tout cela, il résulte une attitude originaire qui nous explique fort bien les convictions philosophiques et religieuses de Lamartine. Nous avons rappelé succinctement son panthéisme et son christianisme, attitudes en apparence contradictoires. En réalité, elles s'expliquent très bien. Sa croyance en une divinité est fort naturelle. Une nature assoiffée d'harmonie, confiante dans les destins du monde, convaincue que tout a une bonne fin, indépendamment des efforts de l'homme, arrive fatalement à croire en une force indépendante de la volonté humaine. Mieux encore, Lamartine *avait besoin* de croire en une divinité. L'harmonie vers laquelle

il aspira signifie équilibre et certitude. Or, rien ne donne à l'âme plus de certitude que la conviction d'une volonté suprême qui conduit le destin du monde. Au type combatif suffit sa propre force, tandis que le type pacifique a besoin de croire en des forces supérieures, étrangères à lui-même. Il croit que ces forces sont capables d'assurer l'immortalité, car l'harmonie universelle, conçue par Lamartine, ne peut admettre l'anéantissement complet, anéantissement qui provoque l'effroi.

Cette croyance en une divinité prend chez lui un aspect parfois panthéiste, parfois chrétien. Pour ce qui est du premier, il est parfaitement explicable par la disposition fondamentale de l'âme de Lamartine. Une nature qui ne voit que l'harmonie, qui sympathise avec toute l'existence, qui se retrouve en elle, se confond avec elle, parvient tout naturellement au panthéisme. Il est vrai que Lamartine, dans les nouvelles éditions de *Jocelyn*, proteste contre les imputations de panthéisme, en disant que Dieu est *partout* et non *en tout*. Pourtant, sans le vouloir, dans sa conviction intime, il est porté vers le panthéisme, mais il est intéressant de noter que cette conviction intime même le conduit au christianisme. Cependant, son christianisme n'est pas celui des mystiques moyenageux, par exemple ; ce qui le lie au christianisme, lui, c'est son optimisme, l'amour des hommes. *Son christianisme, aussi bien que son panthéisme, s'expliquent par sa sympathie et, tous deux, s'harmonisent parfaitement avec son âme.*

Cela nous éclaire aussi sur le mysticisme de Lamartine, mysticisme qu'on remarque si souvent dans son œuvre. Le problème de l'infini occupe chez lui une place importante. Mais quelle différence entre son mysticisme et celui d'un Swedenborg, par exemple, ou de

tout autre type démoniaque ! On pourrait caractériser Lamartine en disant que chez lui l'infini est un problème d'étendue et non de profondeur. L'infini, pour lui, est comme l'immensité de la mer : elle donne le sentiment de l'infini, mais a pourtant des points clairs, parfaitement visibles et fixes, notamment la ligne de l'horizon. Lamartine ne cherche pas l'infini au fond obscur des vagues et en risquant sa vie, en luttant avec elles, comme le ferait un démoniaque, mais il le cherche au delà de l'horizon, en demeurant sur le rivage, ayant un point stable sous les pieds et devant son regard. Seul son regard cherche l'infini, mais il ne fera aucun effort pour l'atteindre. Voilà pourquoi son mysticisme ne le conduit pas tellement au désespoir, comme il en est, par exemple, de Baudelaire. Le type démoniaque recherche l'infini, en se précipitant dans tous les abîmes, tandis que Lamartine ne peut le rechercher que sur la surface, en évitant tout danger et n'abandonnant jamais sa sérénité. De sorte que, même en se penchant sur le problème, pourtant si troublant, de l'infini, il n'est jamais ébranlé dans l'harmonie de son monde intérieur.

La vision de Lamartine est donc dominée par l'harmonie, la sympathie, la bonté, le beau, en un mot, les aspects *idéaux* de l'existence. Cet idéalisme se dégage de l'ambiance de toute sa création.

Pourtant, nous ne pouvons pas oublier que l'harmonie, l'idéalisme de Lamartine ne sont pas exempts de toute note discordante. Il a parfois, lui aussi, des accents pessimistes. Malgré sa confiance aveugle dans le bonheur, lui-même n'atteint pas le bonheur parfait, ou en tout cas son bonheur est souvent ébranlé jusqu'au fond. Il aspire vers le bonheur, mais ne le possède pas. D'ailleurs, il ne pourrait en être autrement, car même

un optimiste comme lui, ne saurait être créateur que par une secousse intérieure qui remplit l'âme d'inquiétude. Mais chez lui l'idéalisme domine, parce que les conflits qui le tourmentent sont légers et qu'il peut facilement les maîtriser.

*Raphaël.* — Malgré tout le temps qui les sépare, malgré la diversité des circonstances où ils'apparaissent et la différence de leur art, nous trouvons certaines ressemblances entre Raphaël et Lamartine.

Entre les deux courants puissants qui animent l'Italie de la Renaissance, l'un qui tend vers l'équilibre de l'art antique, l'autre vers le renouvellement passionné des formes anciennes, Raphaël, bien qu'il subisse l'influence des deux courants, incline continuellement vers le premier. Son art, comme le remarquent tous les historiens et critiques d'art, est l'art de l'harmonie, de la paix et de la félicité.

M. Focillon remarque que, dans les différentes études sur Raphaël, ses dessins sont en général négligés, alors que ce sont eux justement qui donnent la clef de ses créations. Réellement, chez Raphaël, domine le problème de l'espace et non de la couleur. Ainsi qu'un géomètre savant, il construit en tenant compte de la surface et du volume, du rapport entre la ligne droite et la courbe. La couleur semble simplement ajoutée. En Florence agitée, en proie à des passions fébriles, il retient de Léonard de Vinci la composition équilibrée et non la vibration des passions. Malgré la ferveur dont il est entouré, il parvient à affirmer la sérénité de la forme et par cela la sérénité de son âme. Dans la composition de Raphaël, il faut surtout considérer que pour lui l'espace n'est pas illimité, mais comme pour Giotto,

un système de rapports équilibrés, un ordre parfait. Chaque objet a sa place bien déterminée et ne tend pas à troubler l'équilibre établi. La paix prédomine dans sa composition. De son espace se dégagent, comme des calculs mathématiques, des rapports abstraits. Dans ses toiles, il nous montre les choses, non pas dans leur apparente réalité, mais dans leur essence secrète. Zuccaro dit « qu'il avait coutume de dire que le peintre doit représenter les choses, non pas comme les fait la nature, mais comme elle les devrait faire. » <sup>1)</sup>

Il résultait de cette préoccupation abstraite qu'il *ne construisait pas* son espace, mais qu'il *l'avait tout fait*, formé par ses idées. Aussi de ses tableaux ne se dégagent pas des désirs ardents, tendant vers leur réalisation, mais un bonheur accompli. Son œuvre paraît avoir des cadres bien délimités et sûrs, où domine la paix, mais, certes, il serait faux d'affirmer que, pour cette raison, ses créations manquent de vie ou de chaleur. Au contraire, elles débordent de l'une comme de l'autre, mais leur vie et leur chaleur sont de nature idéale, sans passions troublantes. C'est l'ardeur sereine de la vie éternelle qui domine dans sa peinture et ce n'est pas ce qui est humain dans l'homme, mais ce qui est divin en lui, qu'il rend avec une force aussi calme, que puissante.

Cette harmonie idéale peut expliquer pourquoi Raphaël, même quand il crée dans un style héroïque, est plein de délicatesse et de noblesse. Son intense prédisposition pour l'harmonie explique encore, comme chez

---

1) Charles Clément, *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, Paris, J. Hetzel, I éd. p. 341.



il aspira signifie équilibre et certitude. Or, rien ne donne à l'âme plus de certitude que la conviction d'une volonté suprême qui conduit le destin du monde. Au type combatif suffit sa propre force, tandis que le type pacifique a besoin de croire en des forces supérieures, étrangères à lui-même. Il croit que ces forces sont capables d'assurer l'immortalité, car l'harmonie universelle, conçue par Lamartine, ne peut admettre l'anéantissement complet, anéantissement qui provoque l'effroi.

Cette croyance en une divinité prend chez lui un aspect parfois panthéiste, parfois chrétien. Pour ce qui est du premier, il est parfaitement explicable par la disposition fondamentale de l'âme de Lamartine. Une nature qui ne voit que l'harmonie, qui sympathise avec toute l'existence, qui se retrouve en elle, se confond avec elle, parvient tout naturellement au panthéisme. Il est vrai que Lamartine, dans les nouvelles éditions de *Jocelyn*, proteste contre les imputations de panthéisme, en disant que Dieu est *partout* et non *en tout*. Pourtant, sans le vouloir, dans sa conviction intime, il est porté vers le panthéisme, mais il est intéressant de noter que cette conviction intime même le conduit au christianisme. Cependant, son christianisme n'est pas celui des mystiques moyenageux, par exemple ; ce qui le lie au christianisme, lui, c'est son optimisme, l'amour des hommes. *Son christianisme, aussi bien que son panthéisme, s'expliquent par sa sympathie et, tous deux, s'harmonisent parfaitement avec son âme.*

Cela nous éclaire aussi sur le mysticisme de Lamartine, mysticisme qu'on remarque si souvent dans son œuvre. Le problème de l'infini occupe chez lui une place importante. Mais quelle différence entre son mysticisme et celui d'un Swedenborg, par exemple, ou de

tout autre type démoniaque ! On pourrait caractériser Lamartine en disant que chez lui l'infini est un problème d'étendue et non de profondeur. L'infini, pour lui, est comme l'immensité de la mer : elle donne le sentiment de l'infini, mais a pourtant des points clairs, parfaitement visibles et fixes, notamment la ligne de l'horizon. Lamartine ne cherche pas l'infini au fond obscur des vagues et en risquant sa vie, en luttant avec elles, comme le ferait un démoniaque, mais il le cherche au delà de l'horizon, en demeurant sur le rivage, ayant un point stable sous les pieds et devant son regard. Seul son regard cherche l'infini, mais il ne fera aucun effort pour l'atteindre. Voilà pourquoi son mysticisme ne le conduit pas tellement au désespoir, comme il en est, par exemple, de Baudelaire. Le type démoniaque recherche l'infini, en se précipitant dans tous les abîmes, tandis que Lamartine ne peut le rechercher que sur la surface, en évitant tout danger et n'abandonnant jamais sa sérénité. De sorte que, même en se penchant sur le problème, pourtant si troublant, de l'infini, il n'est jamais ébranlé dans l'harmonie de son monde intérieur.

La vision de Lamartine est donc dominée par l'harmonie, la sympathie, la bonté, le beau, en un mot, les aspects *idéaux* de l'existence. Cet idéalisme se dégage de l'ambiance de toute sa création.

Pourtant, nous ne pouvons pas oublier que l'harmonie, l'idéalisme de Lamartine ne sont pas exempts de toute note discordante. Il a parfois, lui aussi, des accents pessimistes. Malgré sa confiance aveugle dans le bonheur, lui-même n'atteint pas le bonheur parfait, ou en tout cas son bonheur est souvent ébranlé jusqu'au fond. Il aspire vers le bonheur, mais ne le possède pas. D'ailleurs, il ne pourrait en être autrement, car même

Lamartine, son pouvoir de concilier des idées et des tendances contraires. Déjà, dans une de ses premières créations, *Le Songe du Chevalier*, où d'un côté apparaît la vertu, de l'autre la volupté, au fond si contradictoires, Raphaël nous les représente dans une attitude d'une harmonie parfaite. Et plus tard, au Vatican, il peindra dans la même chambre, sur un mur *La dispute du Saint-Sacrement*, sur un autre *l'Ecole d'Athènes*. Le premier est le triomphe du christianisme, le second l'exaltation de la pensée grecque. De tous les deux, pourtant, se dégage la même sérénité. Raphaël ne sentait pas le conflit entre ces deux conceptions fondamentalement opposées.

Cette attitude d'harmonie et d'idéalisme ressort de chaque tableau de Raphaël. Prenons, par exemple, *Sainte Cécile* : les personnages écoutent la musique céleste des anges dans un suprême ravissement. Leurs figures expriment une béatitude que seule la paix éternelle peut inspirer ; tout dénote la pleine confiance dans la puissance divine. Et encore plus concluante est la *Transfiguration* qui, toute différente de ses autres créations, est plus dramatique. Bien qu'en général, chez Raphaël, l'atmosphère pacifique domine, parfois, et surtout dans *Transfiguration*, un certain mouvement dramatique se fait sentir. Mais ce mouvement même trouve sa solution, l'aboutissement au calme, au sein de sa composition. En effet, dans le bas du tableau, on voit la foule des mortels en proie à leurs péchés. Mais ces péchés sont vaincus, leur action n'est pas visible dans sa puissance. Et ce qui est remarquable, c'est que les lignes de cette action dramatique s'élancent vers la partie supérieure du tableau. La vivacité de la partie inférieure y trouve son apaisement dans l'apparition du Christ,

transfiguré de béatitude céleste. La souffrance des personnages du bas apparaît comme passagère, alors que la félicité infinie domine dans la partie supérieure du tableau. Raphaël, même quand il peint la souffrance humaine, lui donne un dénouement plein de bonté sereine.

Nous trouvons la même atmosphère dans *La Vierge de Saint Sixte*, qui est peut-être la plus caractéristique parmi ses toiles représentant une action, où domine cependant la paix. Le point de départ de l'action est Sixtus qui, en montrant de la main les souffrances d'en bas (qui, pour ne pas troubler l'atmosphère céleste, n'apparaissent pas dans le tableau), implore la pitié de la Sainte Vierge et lui demande le grand sacrifice : l'Enfant qu'elle tient dans ses bras. La Vierge paraît acquiescer à ce sacrifice. Cette décision, bien entendu, n'est pas sans douleur, mais son visage ne trahit pas une douleur agissante, il en porte seulement les *traces*, cette douleur paraît être vaincue. Sa souffrance étant vaincue, nous voyons la Vierge décidée à faire le grand sacrifice. Dans ses yeux, on croit apercevoir les traces des larmes qu'elle a su étouffer. Devant l'imploration de Saint Sixte et la divine douleur de la Sainte Vierge, Sainte Barbara, sereine, semble annoncer à ceux d'en bas que leurs prières sont exaucées.

Ce tableau est pleinement achevé à tous les points de vue : il est achevé quant à sa composition, car c'est un modèle d'ordre géométrique parfait dont le centre est la figure de la Vierge et de l'Enfant, et il est achevé quant à l'action, car ce n'est pas l'action même qui est au premier plan, mais son *dénouement* : la douleur vaincue, l'acquiescement au sacrifice. Pour l'âme sereine de Raphaël, ce qui importe, c'est le dénouement su-

prême et non le chemin, plein de souffrances, qu'il faut traverser.

Voilà, en quelques mots, les traits essentiels de l'art de Raphaël. Ils sont l'expression naturelle d'une âme agitée par des conflits modérés qui lui permettent de planer dans l'harmonie et la sérénité. C'est sous cet angle que Raphaël conçoit le problème de l'existence. Ce serait pourtant, comme dans le cas de Lamartine, une erreur que de croire que sa conception harmonieuse trahit une attitude superficielle. A travers cette harmonie perce un tressaillement qui vient des profondeurs de l'âme, plein d'un sens tragique. Il suffit de contempler avec attention la Madone et l'Enfant de *La Vierge de Saint Sixte* : malgré l'atmosphère pacifique du tableau, leur regard, où se lit une sorte d'effroi devant l'existence, ne saurait nous échapper. Le regard de la Madone porte les traces d'une douleur profonde, celui de l'Enfant, une décision, décision de se sacrifier, mais avec une nuance de tristesse. Ce regard semble deviner les souffrances qui l'attendent ; il est pourtant décidé à les supporter, car c'est là son destin. Son regard triste et un peu effrayé, mais toutefois décidé, nous représente l'impossibilité d'éviter son destin, il exprime donc un sentiment tragique devant l'existence. Il s'agit d'un sens, chargé de frémissements, qui remontent des couches les plus profondes de l'être. La différence entre Raphaël et le type démoniaque est que le premier accepte de bon gré, sans révolte, l'accomplissement du sacrifice, alors que le second lui opposerait une résistance vigoureuse. L'harmonie et la paix de Raphaël ne sont pas sans passions, mais il représente les passions réalisées. La meilleure caractéristique peut-être de son œuvre a été donnée par Schelley, quand il dit de la *Sainte*



*Cécile* de Raphaël : « Elle est calmée par la profondeur de sa passion. » <sup>1)</sup>

*Mozart.* — Le maître de Salzburg écrivait une fois dans un album : « Ni l'intelligence élevée, ni l'imagination, ni toutes les deux ensemble, ne font le génie. Amour, amour, amour ! Voilà l'âme du génie. » <sup>2)</sup> C'est le trait essentiel de l'âme de Mozart, qui l'apparente si étroitement à Lamartine et à Raphaël. Cette qualité le fait vaincre toute aspérité psychique, concilier tous les contrastes et les fondre dans des mélodies harmonieuses, toutes d'amour et de charme. Sa musique est lumière, ravissement et sourire, — traits caractéristiques du type sympathique. Comme chez Lamartine et Raphaël, il se dégage de l'œuvre de Mozart une félicité de l'âme, un optimisme sincère et par suite, une confiance profonde dans un destin idéal. Ses mélodies simples et limpides, d'une flexibilité sans égale, s'élèvent vers un monde d'harmonie et de sérénité. Aussi il fut, dès le début, comparé à Raphaël.

La technique de Mozart est la technique de la discipline et de l'équilibre. Il ne les conquiert pas toutefois, mais s'y complaît dès le début. Elles se manifestent dans son âme comme un don venu d'un autre monde. C'est pour cette raison que les passions plus véhémentes, qui ne manquent jamais à ses créations, s'y manifestent seulement comme des nuances effacées, sans jamais arriver à dominer. Elles se font sentir de loin et n'approchent jamais, pour ne pas troubler la sérénité de l'atmo-

---

1) Ed. Schuré, *Les prophètes de la Renaissance*, Paris, Perrin, 1920, p. 207.

2) Ad. Boschot, *La lumière de Mozart*, Paris, Plon, 1928, p. 50.

un monde joyeux, des profondeurs pleines de douleur qui donnent à l'existence un sens tragique. Ainsi, nous trouvons dans *Don Juan* toute la gamme des sentiments humains, allant, insouciant, de la grâce jusqu'à la gravité, de l'élan idéal jusqu'à la chute tragique. Mais dans tout ce qu'il exprime, il n'y a aucune révolte, comme, par exemple, chez Beethoven : Mozart est une nature conciliante qui ne doit pas conquérir les motifs de ses œuvres, mais plutôt les entendre parvenir jusqu'à sa conscience, des profondeurs invisibles, et il ne nous les communique pas avec une force persistante, mais les suggère avec finesse et avec douceur. De là, le caractère d'harmonie sereine de sa vision du monde.



Les trois exemples cités pour illustrer le type sympathique sont, croyons-nous, assez concluants. Malgré la diversité si grande des domaines où ils ont travaillé, malgré la différence du milieu et du temps qui les sépare, les artistes cités ont des qualités très semblables. Chez eux dominant l'harmonie, l'idéal, la lumière. Cette tendance vers la lumière, nous la trouvons chez Lamartine, Raphaël et Mozart également au point de vue, dirons-nous, géographique. Raphaël est italien par excellence, et Lamartine et Mozart ont, à leur tour, le regard fixé sur l'Italie, vers l'âme et la lumière de l'Italie. Tous trois sont attirés et élevés par le soleil. Mais de même que le soleil a des taches sombres et que toute flamme a à son centre un noyau noir qui groupe les rayons, de même dans leur vision du monde, claire et tendre, perce de temps en temps un soupire, un frémissement de douleur. C'est le signe que l'impulsion créatrice, comme nous avons essayé de le démontrer dès le

début, jailli de l'inquiétude par laquelle sont révélés les mystères profonds de l'existence. Même de la vision transfigurée de lumière se dégage cette souffrance qui lie l'âme de l'artiste à la terre.

## 2. *Le type démoniaque équilibré.*

*Gœthe.* — Avec la personnalité de Gœthe, nous arrivons au type démoniaque équilibré. Ce dernier fait la transition du type sympathique au démoniaque anarchique. Il est profondément apparenté au premier par ce que chez lui aussi domine la tendance vers la vie harmonieuse. Mais à la différence de ce type, chez lui l'harmonie n'est pas donnée, mais elle est conquise à tout instant par un pénible effort. A sa base, il y a un conflit véhément — caractéristique essentielle du type démoniaque.

Gœthe, à l'âge de 75 ans, fait à Eckermann cet aveu : « Ma vie ne fut qu'effort et labeur et je peux dire qu'à mes 75 ans je n'ai pas eu quatre semaines de repos. Ce fut un effort ininterrompu pour soulever une lourde pierre que je devais sans cesse soulever de nouveau. » Cet effort ressort de l'esprit de toute son œuvre. Son démon le hanta par bien des troubles, mais Gœthe eut toujours suffisamment de force pour le dompter. D'ici jaillit le caractère spécifique de sa vision du monde.

A cause des profonds conflits de son âme, la vision du monde de Gœthe, quoique harmonieuse, n'a pas la souriante sérénité de celle du type sympathique. L'harmonie de l'atmosphère de son œuvre se ressent de la violence de la lutte ; aussi, au lieu de l'harmonie facile

du type sympathique, nous sentons une harmonie grave, en pleine tension, à chaque moment prête à être détruite par des forces intérieures. L'harmonie du type sympathique, bien qu'assez profonde, se fait tout de même dans un calme relatif, sans grands heurts, alors que celle qui caractérise Gœthe et ceux qui s'apparentent à son type, est une harmonie des forces agitées, aux élans impétueux et passionnés.

Le type sympathique se sent attiré vers le monde, parce qu'il ne vient pas en conflit avec lui. Gœthe s'y sent attiré et l'aime de toute sa force, parce qu'il le conquiert lui-même. Toute sa vie est une série de victoires obtenues pas à pas : en maîtrisant ses propres conflits, il se met d'accord avec le monde et ainsi, il se sent maître dans ce monde. La nuance essentielle de sa vision du monde est qu'il se complaît dans cette victoire. Il dit :

*Ins sichere willst du dich betten !  
Ich liebe mir inneren Streit !  
Denn wenn wir die Zweifel nicht hätten,  
Wo wäre denn frohe Gewissheit ?*

(Tu veux te réfugier dans le repos !  
Moi, j'aime la lutte intérieure !  
Car si nous n'avions aucun doute,  
Comment pourrions-nous avoir la joyeuse certitude ?)

Cette curieuse alliance en Gœthe des conflits et de l'harmonie, faisait dire à Lavater : « C'est l'homme le plus terrible et le plus sympathique. » Cet effroi et cet attrait ressortent de l'ensemble de son œuvre. Si on considère, par exemple, la voie parcourue de ses pre-

miers chefs-d'œuvre, de *Götz von Berlichingen*, *Werther*, *Prometheus* et *Urfaust* jusqu'à *Iphigénia auf Tauris*, on peut observer la tourmente démoniaque qui va, graduellement, jusqu'à son parfait apaisement. C'est une voie marquée d'efforts titaniques, d'où le poète sort vainqueur. Par sa victoire graduelle, mais continuelle, sur ses conflits originaires, il arrive à diviniser l'action. Et si le type sympathique attend le bonheur d'un monde idéal, Goethe le conçoit dans l'action soutenue.

*Nur der verdient sich Freiheit und das Leben  
Der täglich sie erobern muss.*

(Seul, mérite la liberté et la vie,

Celui qui est forcé de les conquérir tous les jours.)  
dit-il. Et ailleurs :

*Den lieb ich, der Unmögliches begehrt.*

(J'aime celui qui aspire à l'impossible.)

A l'âge de 75 ans, il sent encore la même force d'action :

*Ich bin zu alt um etwas zu tadeln*

*Doch immer jung genug um etwas zu tun.*

(Je suis trop vieux pour blâmer,

Mais assez jeune tout de même pour créer.)

Par l'action, il se met d'accord avec le monde et arrive à se sentir maître de lui. De là son amour sans limites pour le monde et la vie :

*Wonach soll man am Ende trachten,*

*Die Welt zu kennen und sie nicht verachten.*

*Hast du es solange wie ich getrieben,*

*Versuche wie ich das Leben zu lieben.*



(Enfin, à quoi doit-on aspirer ?

Connaître le monde et ne pas le mépriser.

Si, comme moi, tu as aussi longtemps erré,

Essaye donc, comme moi, d'aimer la vie.)

Cette conviction de Goethe ressort de toute son activité. Son monde n'est pas seulement le monde de l'art, mais le monde sous tous ses aspects les plus variés. Et parce qu'il se sent vraiment attiré par lui, nous le verrons consacrant de longues années aux études des sciences naturelles dans le domaine desquelles il aboutira à des résultats extrêmement fructueux. Mais son attitude fondamentale, qui est à la base de sa vision du monde, s'affirme aussi ici, tant en ce qui concerne le domaine des recherches, que dans celui des principes qu'il va appliquer. Dans tous les domaines auxquels il se consacre, dominent *les sciences de la vie*, notamment la doctrine *évolutionniste*. Pour lui, la vie est une évolution lente et non une révolution, de même que lui-même mène une lutte patiente vers l'harmonie. La révolution pour lui, de tous les points de vue, détruit l'harmonie, alors que l'évolution la réalise. Dans son âme, il sent suffisamment de révolte ; ce qui compte pour lui, c'est la réalisation de l'harmonie, de la paix, dans son âme révoltée. Il est à tel point assoiffé d'harmonie, que même ses principes scientifiques trahissent la même préoccupation. Dans la nature, il retrouve les tendances de sa propre âme. Ses idées scientifiques et philosophiques se résument en ces trois idées essentielles : l'unité, l'équilibre et la polarité. Il les interprète ainsi : dans la nature, tout tend vers l'unité et l'équilibre, c'est-à-dire vers l'harmonie. Cette harmonie n'est donc pas un don. La nature consiste en même temps

dans une série infinie de forces polaires antagonistes ; l'harmonie se réalise par l'effort déployé pour la conciliation de ces forces antagonistes. Tout dépend donc de la puissance de l'effort — qu'il glorifie dans son œuvre poétique entière. En ce qui concerne la polarité, nous la trouvons incarnée dans une série de personnages principaux de ses œuvres de premier ordre. Dans *Götz von Berlichingen* il y a le contraste Götz-Weislingen, dans *Werther*, Werther-Albert ; dans *Prometheus*, Epimetheus-Prometheus ; dans *Clavigo*, Clavigo-Carlos ; dans *Egmont*, Egmont-Oranien ; dans *Iphygénie auf Tauris*, Oreste-Pylade ; dans *Torquato Tasso*, Tasso-Antonio ; dans *Faust*, Faust-Méphistophéles. Mais de l'action de ces personnages se dégage généralement une tendance vers l'harmonie. Voici comment toute l'œuvre de Goethe, tant artistique que scientifique, exprime la même attitude fondamentale qui est à la base de sa vision du monde, c'est-à-dire l'effort conciliant les forces ennemies.

Le terrain d'action de Goethe est l'immensité de la vie ; à cause de l'ampleur des conflits qui tourmentent son âme, il n'a pas le temps de se consacrer exclusivement à un monde idéal. Celui-ci, il ne l'entrevoit que de loin, et au premier plan, il place la vie avec ses multiples exigences. Il ne nous dit pas comment devrait être le monde, comme le fait le type sympathique, mais *comment il est*, et surtout *ce qu'il faut faire* pour le vaincre. Aucun aspect du monde et de la vie ne mérite le mépris ; tout a pour lui une valeur parce que toute chose est un anneau de l'immense chaîne qui est l'effort universel. C'est par l'effort que l'équilibre se réalise et c'est l'effort qui constitue le trait essentiel qui marque l'existence entière. Le bonheur suprême dépend

de l'action. A la fin de *Faust*, II<sup>e</sup> partie, nous trouvons sa sagesse suprême :

*Wer immer strebend sich bemüht  
Den können wir erlösen.*

(Celui qui s'efforce toujours et cherche dans la peine, Nous pouvons le sauver.) (Trad. H. Lichtenberger.)

En comparaison avec l'harmonie que nous avons rencontrée chez le type sympathique, l'harmonie de Goethe est plus tendue, et pour cela elle révèle plus les mystères des conflits intérieurs.

*Léonard de Vinci*. — « Raphaël écoute la musique, Léonard la compose » — ainsi M. H. Focillon caractérise-t-il les deux maîtres de la Renaissance. <sup>1)</sup> En effet, la qualité psychique essentielle de Léonard de Vinci est l'effort de construire, l'effort de se maîtriser soi-même et le monde où il vit. De là, la grande ressemblance entre lui et Goethe. Il avoue quelque part : « On ne peut posséder aucune maîtrise, moindre ou plus grande que celle qu'on exerce sur soi-même... Les obstacles ne peuvent me faire fléchir. Tout obstacle cède à l'effort. Celui qui fixe sa route sur une étoile ne change point. » <sup>1)</sup>

Dans l'art de Léonard de Vinci, ainsi que chez Raphaël, domine le problème du dessin. Les proportions géométriques de Léonard de Vinci nous représentent un monde harmonieux et bien défini. Mais à la différence

---

1) H. Focillon, *Raphaël*, Paris, Nilsson, 1926, p. 57.

2) Cité d'après Osvald Sirén, *Léonard de Vinci*, Trad. Jean Bohut, Paris, Bruxelles, G. van Oest. 1928, p. 186.

de Raphaël, le dessin de Léonard de Vinci a plus de vigueur et d'autorité. Dans chacune de ses lignes se manifeste un acte de volonté. Ainsi, alors que le dessin de Raphaël reproduit un monde abstrait, idéal, celui de Léonard de Vinci est plus proche de la réalité, en pleine tension. De l'harmonie de Léonard de Vinci se dégage la lutte des forces cachées qui animent la vie. Si nous regardons par exemple *l'Adoration des Mages*, le véritable tourbillon de forces qui l'entraîne ne peut nous échapper. M. Gilles de la Tourette le décrit en termes très suggestifs : ... « si nous regardons en peintre l'aspect général du mouvement rotatif, nous verrons qu'il évoque, par ses formes, une coquille marine tournée en spirales. Le centre, non au milieu du coquillage, comme en vérité, serait la tête de l'enfant, masse très lumineuse et dure ; le mage qui forme une cavité sombre à l'extrémité gauche représenterait l'orifice de la coquille ; partout ailleurs des courbes, des gestes et des attitudes, font penser aux spirales sans toutefois les dessiner nettement : ce dessin plutôt évocateur que directement affirmé et qui semble s'évanouir à chaque instant parmi les ombres et les lumières... » <sup>1)</sup> Mais le groupe enfreint ce tourbillon et introduit une note de stabilité dans le mouvement intense. Ce n'est pas le cas de la *Transfiguration* de Raphaël où la paix plane au-dessus du mouvement. Chez Léonard de Vinci, le calme se dégage du mouvement, aussi a-t-il un fond plus agité et il cache un plus grand mystère.

La puissance de construction se révèle plus encore dans la *Vierge aux Rochers*, où les volumes sont dans un vrai rapport mathématique, où chaque détail corres-

---

1) Gilles de la Tourette, *Léonard de Vinci*, Paris, Albin Michel, 1932, p. 52.

pond à un calcul précis. Pourtant, cet ordre est extrêmement plastique, il vibre par une grande intensité de vie. Mais c'est dans la *Cène* qu'apparaît d'une manière plus évidente encore le véritable être de Léonard de Vinci. Ce qui retient d'abord l'attention, c'est la multitude des personnages aux attitudes les plus variées. Chacun d'eux exprime un certain caractère psychique : de là une grande variété dans le tableau. Cette variété s'accroît du fait que le tempérament de chacun des personnages est rendu par des gestes et des attitudes qui lui sont propres. De là la grande vivacité qui anime toute la toile. L'atmosphère est pourtant dominée par l'harmonie, issue de l'arrangement géométrique sans égal. Le tableau est lui-même dominé par la figure du Christ ; les mouvements vifs des disciples se concentrent sur sa personne et parviennent ainsi à une détente. Cette détente est accrue par suite du contraste psychique : auprès des tempéraments vifs des disciples, le Christ est plein de majesté et de calme. Il domine le tableau, non seulement parce qu'il est au centre de l'espace géométrique, mais aussi au point de vue des passions psychiques. C'est en lui que s'apaisent les impulsions de ceux qui l'entourent. Il semble ordonner le rythme intense qui se dégage du tableau et faire ainsi régner un calme apaisant et une divine sérénité. Mais, comme ailleurs, ce calme n'est qu'équilibre entre les contrastes. Le contraste le plus évident est entre le Christ et Judas, contraste entre le Bien et le Mal. De la synthèse des contrastes naissent l'harmonie grave et le recueillement.

Nous prendrons encore comme exemple *La Joconde*, portrait le plus géométrique que l'on connaisse. La régularité et l'équilibre des proportions ne laissent rien à



désirer. Pourtant le tableau est plein de mystère. Jamais on n'a vu des traits aussi réguliers garder autant de mystère, une œuvre aussi finie laisser entrevoir à un tel degré l'infini. D'une part, l'expression au sourire fameux, qui restera à jamais une énigme, d'autre part le milieu avec le ciel, les nuages, les monts et les eaux d'un parfait équilibre de formes et qui enveloppent pourtant le tableau d'un mystère profond. A travers la construction sévère, se révèle la hantise secrète d'un autre monde.

La technique de la ligne vigoureuse s'associe chez Léonard avec la technique du clair-obscur, de là le mystère qui enveloppe ses créations.

Ces qualités de l'art de Léonard nous rendent fidèlement le fond mouvementé et compliqué de son âme. Son âme est pleine de conflits puissants qui font surgir les fonds mystérieux de l'existence. Son œuvre les laisse soupçonner. Mais Léonard de Vinci a assez de maîtrise pour apaiser les conflits de sa nature, de là l'équilibre de toutes ses œuvres. Cet équilibre est donc différent de celui de Raphaël, il est construit, il est conquis, il est le résultat d'une lutte, âpre et profonde. Les œuvres de Léonard de Vinci ne nous décrivent pas un état, mais reproduisent un certain processus : le chemin du déclenchement des forces à l'équilibre soutenu.

Cette attitude fondamentale de Léonard de Vinci explique son attitude vis-à-vis du monde. Comme Goethe, il ne se sent pas étranger au monde, car il sait concilier les impulsions qui pourraient le rendre hostile. Comme, cependant, il doit lutter pour cette conciliation, lui aussi, comme Goethe, ne peut s'adonner à la contemplation d'un monde idéal. Les efforts qu'il déploie l'attachent au monde réel, mais ce monde, il l'observe avec toute

son ardeur pour pénétrer ses secrets. Il observe les hommes pour saisir le mobile de leur vie psychique et observe la nature entière pour y découvrir l'essence des choses. Car, ainsi que malgré le calme de son âme il sent un bouillonnement obscur, sous l'apparence de toutes choses il perçoit une force invisible qu'il faut pénétrer si on veut connaître le monde dans sa profonde réalité. De là ses incomparables études sur la nature. Pour lui, peindre, c'est rendre l'essence des choses et leur essence n'est accessible qu'à condition de pénétrer la nature entière. Voilà pourquoi il recommande aussi à ses élèves d'observer le monde assidûment et de noter, ou esquisser leurs observations. Pour la même raison, les femmes qu'il peint ne sont pas immatérialisées par la prière, absorbées par un autre monde, mais elles sont pleines de leurs qualités psychiques réelles. Leur mystère est le mystère de leur âme propre.

Comme l'œuvre poétique de Goethe est l'expression de la maîtrise de soi et du monde, il en est de même de l'œuvre picturale de Léonard de Vinci. En dehors de l'être humain, dans son art apparaît le monde des minéraux, des végétaux et des animaux et cela dans une étroite communauté, on pourrait dire, dans une communauté d'esprit. Par sa lutte psychique, Léonard de Vinci s'identifie avec la marche des forces qui se manifestent dans toute la nature. La maîtrise de soi lui crée le sentiment de maîtrise sur toute la nature également, avec l'âme de laquelle il s'identifie. Pour cela, non seulement il se sent attiré vers elle, mais aussi maître d'elle. Il comprend ses mystères, les fait siens et les communique avec force à son œuvre.

Telle est, succinctement, la vision du monde de Léo-

nard de Vinci. Elle est une attitude harmonieuse, mais d'une harmonie résultée de la lutte avec les impulsions secrètes qui tourmentent son âme. Son harmonie a, à la base, l'action, le seul moyen d'arriver à une cristallisation spirituelle. Une de ses maximes est : « Le fer rouille de ne pas servir ; l'eau stagnante perd sa pureté et devient glace quand il fait froid ; c'est ainsi que l'inaction attaque la vigueur de l'esprit. Ceux qui ne savent pas apprécier les dons de la vie et en profiter, ne les méritent pas. » <sup>1)</sup> Cette attitude ne serait pas explicable sans les conflits profonds qui se renouvellent à chaque instant dans l'âme de Léonard de Vinci. Ils font que, quelque admiration que Léonard ait pu avoir pour la nature, il n'était pas son imitateur, mais, comme on l'a souvent remarqué, son rival.

*Bach.* — Bach appartient à un monde semblable à celui de Goethe et de Léonard de Vinci. Sa musique se caractérise par une harmonie puissante par laquelle perce le frémissement d'une âme agitée par l'inquiétude. Il est vrai qu'il existe aussi sur lui des opinions tout à fait contraires qui interprètent son œuvre, pleine d'efforts, comme une capacité technique, dénuée de toute chaleur. Par exemple, Combarieu dit, entre autres : « Dans la vie de Bach, pas d'horizon ! pas d'aventures ! pas d'orage de sentiment ! Dans sa foi, nulle ardeur mystique ! Dans ses compositions, pas de desins psychiques et profonds. » <sup>2)</sup> Mais de telles affir-

---

1) Cité d'après Osvald Sirén, *Léonard de Vinci*, Trad. Jean Bohut, Paris, Bruxelles, G. van Oest, 1928, p. 187.

2) J. Combarieu, *Histoire de la musique*, vol. II, A. Colin, 1913, p. 289.

mations sont sûrement basées sur un examen bien superficiel de ses compositions. M. André Pirro, dans son admirable étude sur Bach, repousse avec raison la méthode de recherches de ces critiques : « Attachés aux formes, ces merveilleux orfèvres oublient d'examiner le dedans de ces œuvres dont ils exaltent la perfection extérieure. Leur curiosité est satisfaite quand ils ont découvert l'artifice des équations sonores. Il leur suffit de louer et de proposer en exemple l'ingéniosité qui sut les combiner et l'habile patience qui les ordonna. Aussi restent-ils persuadés que les vieilles fugues, où ils ont appris le mécanisme de leur art, ne sont que des œuvres d'études. La recherche de l'abstraction ou de la virtuosité leur paraît ainsi avoir été la seule raison d'écrire des compositeurs anciens... » <sup>1)</sup>

M. Pirro fait une analyse exemplaire des divers motifs de la musique de Bach, montrant la variété extrêmement grande des sentiments qu'il exprime et sa force d'émouvoir. La force technique de Bach, qui a souvent induit en erreur, est en réalité un effort réclamé par les contradictions de son monde intérieur. Celles-ci sont si puissantes que les moyens de les dominer exigent un travail extrêmement soutenu. Voilà pourquoi c'est sa technique minutieuse qui frappe au premier abord et non le mouvement de l'âme qui l'a engendrée. Sa musique est loin d'être vide, seulement son contenu est solidement enfermé dans une armure polie avec une persistance extraordinaire et en apparence impénétrable.

La fermeté de Bach frappe, comme la fermeté de Léonard de Vinci. Mais comme chez celui-ci, cette fer-

---

1) André Pirro, *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris, Fischbacher, 1907, p. 6.

meté cache une grande sensibilité. M. Pirro souligne avec beaucoup de pénétration que l'amour même n'est pas étranger à l'œuvre du cantor de Leipzig. Seulement, cet amour ne trouvera pas l'expression facile et directe d'un Mozart, il se trouve dissimulé dans ses différentes cantates religieuses. Bach ne dévoile pas son âme à la vue de tous, il s'impose une réserve extrême, car il ne peut céder un instant à la contrainte qu'il se crée.

Les compositions de Bach se caractérisent par une élaboration extrêmement méticuleuse. Mais une forme une fois conquise, ne le satisfait plus ; il se pose continuellement des problèmes nouveaux, de même que son inquiétude est toujours nouvelle. Cependant, aussi grande que soit son inquiétude, elle ne submerge jamais ses forces. Au milieu des agitations, il reste impassible, les soumettant d'un geste énergique à une forme très puissante. De là non seulement la puissance de sa musique, mais aussi la clarté et le vaste horizon de ses expressions. Mais cet horizon ne s'étend pas seulement en largeur, comme c'était le cas du type sympathique ; chez Bach, comme chez Gœthe et Léonard de Vinci, la ligne énergique et claire nous conduit dans un monde profond et mystérieux, beaucoup plus agité qu'il ne le paraît à la surface. De ce monde nous parvient, de préférence, le motif de la douleur. C'est elle qui fait plus souvent l'objet de ses méditations et donne une teinte toute particulière à sa vision. Même dans les compositions où Bach annonce la paix, le fond est assombri par l'inquiétude qui se dégage du chœur ou de l'orchestre. On devine chez lui la paix au milieu de la souffrance : elle doit être conquise.

L'œuvre de Bach exprime une foi profonde en Dieu. Quand le texte indique la glorification du Tout-puis-



sant, les motifs musicaux sont enthousiastes et admiratifs. Au contraire, ils deviennent agressifs quand il s'agit des hommes et de la vie terrestre. Pourtant, il serait faux, croyons-nous, de supposer que l'attitude de Bach vis-à-vis du monde est négative. Une force constructive comme la sienne ne peut pas se complaire dans la négation. En glorifiant Dieu, il glorifie la puissance suprême qui conduit les destins du monde. Il s'identifie à cette puissance et elle suscite son enthousiasme, parce qu'il sent que son salut est seulement dans une puissante affirmation. Son Dieu est le Dieu de l'affirmation, le Dieu de la force qui ne s'accommode pas des faiblesses humaines. Et lorsque, d'autre part, Bach prend une attitude agressive envers les hommes et la vie, en réalité il s'élève contre tout ce qui est péché, c'est-à-dire contre les faiblesses qui troublent l'harmonie du monde. Il est hostile, non pas au monde lui-même, mais aux imperfections de ce monde, comme il hait le chaos de sa propre âme. Il veut un monde supérieur, ainsi que, dans son âme, il aspire à une cristallisation supérieure. De là son hostilité pour tout ce qui abaisse. Quand l'harmonie de sa musique est troublée par des dissonances, des exclamations véhémentes et menaçantes, quand il annonce aux hommes le châtement éternel avec ses horreurs, il ne veut pas se séparer de ce monde, mais veut son redressement. La glorification de Dieu n'est pas une admiration passive, mais un résultat conquis dans la lutte contre tout ce qui est péché et faiblesse. Bach n'est pas capable de contempation passive par des sons doux, purs, qui voguent, insouciant, dans un monde éloigné de la terre. C'est un grand architecte qui trouve son terrain de construction au milieu des boursiers terrestres qu'il transforme et purifie. Sa musique, toute

de volonté et de désir d'affirmation, nous ne la comprenons pas comme une évasion de la terre vers Dieu, mais comme avènement de Dieu sur la terre. Ainsi pouvons-nous seulement nous expliquer ses retours si fréquents aux motifs du péché et le triomphe de Dieu sur lui. La vie du ciel n'est pas pour Bach un don, mais une victoire sur le péché.

De là la force de contrainte de Bach. Au sein d'une forme taillée dans le rocher, un débordement fiévreux qui, une fois qu'il s'est emparé de vous, ne vous lâche plus. Il vous traîne dans tous les tourments du péché, vous fait pressentir ses horreurs, vous plonge dans une prière brûlante qui vous fait dire avec toute la conviction un « mea culpa », pour vous faire sentir, à la fin, la victoire divine. Bach vous mène à la victoire, mais vous oblige à subir la terreur du péché. Au prix de cette terreur, il vous conduit à la purification.

La musique de Bach est la musique de la force. Elle glorifie celui qui est fort et menace celui qui est faible. Son Dieu ne connaît pas la grâce, il n'absout que celui qui sait vaincre soi-même. C'est la musique de l'homme qui sent à chaque instant le besoin de se raidir pour ne pas succomber à la faiblesse. Sa joie suprême n'est pas la contemplation extatique, mais le raidissement de la volonté. C'est le sentiment de la force qui l'enivre. Pour cela, comme pour Goethe et Léonard de Vinci, sa vision du monde est la vision du monde réel, avec toutes ses apparences contraires. Pour lui, le sens de l'existence est une affirmation continue. Mais au fond de ses attitudes énergiques se dégage le fond mystérieux et secret qui l'inquiète sans répit et qui fait l'ampleur captivante de ses œuvres.

Les trois exemples cités font assez voir les caractéristiques essentielles du type démoniaque équilibré. Au lieu de la contemplation d'un monde idéal que nous avons trouvée au type sympathique, nous remarquons ici le monde de l'affirmation. Au lieu de l'harmonie donnée, une harmonie conquise. Le monde du démoniaque équilibré est un monde réel, aux contours âpres, construits avec une peine immense. Il trouve le sens de l'existence dans l'affirmation de chaque instant de sa force constructive.

A cause de ce trait, le type démoniaque équilibré a un caractère *pictural*. Par là nous entendons ce qu'il y a dans son œuvre de bien défini, de bien tracé, de plastique. Ainsi qu'une peinture, par sa nature, est en général limitée, palpable, restreinte à un seul moment du développement d'un processus, de même le propre du type démoniaque équilibré est la tendance d'endiguer un immense torrent psychique, de le convertir au calme et à la consistance, de l'emprisonner dans des cadres bien délimités. La peinture, par le fait qu'elle est une chose visible et palpable, est quelque chose d'invariable, de constant. De même, le démoniaque équilibré tend, du fond des agitations, vers un rivage, vers un état constant.

Voyons, en quelques mots, si vraiment le caractère *pictural* se vérifie en ce qui concerne les trois exemples que nous avons cités. Sans doute, en ce qui concerne Léonard de Vinci, cela est aisé, lui-même étant peintre. Toutefois, il nous faut souligner que les qualités essentielles du peintre, personne ne les réalise au degré atteint par Léonard de Vinci. Maître du dessin et de la couleur, il leur donne la fermeté que personne n'a sur-

passée. On pourrait bien dire qu'il est le plus grand « peintre » parmi les peintres.

Cette caractéristique se vérifie aussi pour Goethe. Comme on l'a vu, chez lui aussi domine la fermeté du trait. Il se complaît dans l'observation du monde réel, palpable, aux contours résolus. Dans son œuvre abonde la description de la nature, une description toujours plastique. La façon, par exemple, dont il décrit le granit, n'est pas seulement de la poésie, mais une vraie peinture. Et ses idées, il les expose toujours par comparaisons plastiques, toute formule abstraite lui répugnant. Pour la même raison, les systèmes philosophiques lui déplaisent et il s'étonne que Schiller puisse se complaire dans les spéculations philosophiques abstraites. A cela s'ajoute le fait qu'il consacre la moitié à peu près de sa vie à l'étude des couleurs. Et la preuve la plus décisive est que lui-même avait du talent pour la peinture et que, dans sa jeunesse, il hésita à se consacrer à la poésie, ou à la peinture.

Pour Bach, il semblerait que la vérification est plus difficile. En effet, la musique, par son essence même, paraît être contraire au caractère pictural. La peinture signifie état statique, la musique un processus en plein développement. Pourtant, chez Bach, nous retrouvons le caractère pictural de façon fort évidente. <sup>1)</sup> Chez lui, on ne trouve pas le développement graduel d'une action, mais le soulignement de certains motifs auxquels il revient sans cesse. Ces motifs, il les énonce, en règle générale, au commencement et le reste de la composition

---

1) Sur le caractère pictural de Bach, l'attention a été particulièrement attirée par A. Schweitzer, dans son étude, *J.-S. Bach*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908, spécialement dans les chapitres *Dichterische und malerische Musik* et *Wort und Ton bei Bach*.

n'est autre chose qu'une amplification du thème initial. De sorte que chez lui, on ne peut pas proprement parler d'un progrès de l'action musicale, car il ne dépasse pas le cadre du thème fixé. Mais la manière dont il revient sur ce thème est d'une puissance de pénétration qui émeut profondément et vous étreint fortement. L'action musicale, chez lui, ne consiste pas en un développement d'un processus, mais en la description d'une situation. Cependant, cette description est faite avec une immense force. Son caractère pictural ressort surtout du fait que, dans ses compositions, une situation prend la place de l'autre et ne se développe pas de la précédente. On pourrait dire qu'il s'agit d'une succession dans l'espace et non dans le temps. C'est pour cette raison que l'opéra n'est pas un terrain qui l'attire ; il se complaît dans ses *Passions* qui ne rendent pas une *action* dramatique, mais une suite de *tableaux* dramatiques. Par cette même caractéristique fondamentale s'explique la clarté et la précision de ses motifs musicaux, qualité par laquelle il dépasse tous les autres compositeurs.

Donc, sous différentes formes, le caractère pictural, nous le retrouvons chez les trois auteurs cités. Ce caractère est une conséquence naturelle de leur capacité d'endiguer les conflits qui désagrègent l'âme. Il est la preuve la plus évidente de l'harmonie conquise et soutenue par l'effort.

### 3. Le type démoniaque anarchique.

*Baudelaire.* — Avec Baudelaire, nous entrons dans un monde plus agité encore que celui que nous avons traité précédemment. Le type démoniaque équilibré a de commun avec le type sympathique l'harmonie,



par contre, il s'en distingue par l'intensité des conflits intérieurs. Le type démoniaque anarchique a, lui aussi, un aspect commun avec l'équilibré : c'est l'intensité des conflits. Mais, soit à cause de l'intensité de ces conflits, soit par manque de certaines forces intérieures, il n'arrive pas à se rendre maître du démon intérieur. Par suite, il ne peut pas se créer cet équilibre grâce auquel il se mettrait d'accord avec le monde extérieur, comme c'était le cas du démoniaque équilibré. Au contraire, il se laisse entraîner par son fleuve intérieur et ne souffre aucun état statique. A cause de cela, il est plus tourmenté et ses créations expriment un mouvement plus agité. Il est dans une révolte anarchique contre tout ce qui tend à entraver son débordement impétueux.

C'est là la caractéristique de Baudelaire. A cause de la prédominance de son dynamisme intérieur, ses yeux ne s'arrêtent pas sur le monde réel. Il est retenu par les fantômes de son monde intérieur qui lui révèle des mystères infinis. Dans l'enfance, il avait entendu deux voix. L'une lui disait :

*La terre est un gâteau plein de douceur ;  
Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme !)  
Te faire un appétit d'une égale grosseur.*

L'autre voix insistait :

*Viens ! Oh ! viens voyager dans les rêves,  
Au delà du possible, au delà du connu !*

Baudelaire suivit la seconde voix. Il est un visionnaire pour qui l'essentiel de la vie est de scruter les mystères du monde intérieur. Sa vie est une aventure suprême vers l'infini de ce monde : « Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large ». Mais au long de

cette aventure, il doit souvent se heurter au monde réel avec ses petits et ses grands ennuis. Baudelaire n'est pas l'homme des concessions. Tout au pouvoir de son démon, il va défier ce monde avec véhémence et avec haine et va se complaire dans cette agression. En 1865, il écrit à sa mère : « ...Mais si jamais je peux rattraper la verdure et l'énergie dont j'ai joui quelquefois, je soulagerai ma colère par des livres épouvantables. Je voudrais me mettre la race humaine tout entière contre moi. Je vois là une jouissance qui me consolerait de tout. » <sup>1)</sup> Il se complait dans le conflit, même au risque de se perdre. Les lumières de son monde sont les passions qui brûlent l'âme et au milieu desquelles il se débat désespérément. Il est attiré par leur flamme, mais aussi terrifié. L'opposition entre cette attraction et cette angoisse est le conflit sans issue qui lui est révélé sous forme d'éternel antagonisme entre le bien et le mal. Pendant ce conflit, des mots véhéments se dégagent du tourbillon caché et se mêlent à la flamme de son âme.

Baudelaire est l'esclave de ses passions, mais il a le courage de l'avouer. Il est tellement pris dans les mailles de ses impulsions, qu'il lui est impossible de le dissimuler, il se montre tel qu'il est, au risque d'être méprisé. Seule, cette confession lui apporte quelque soulagement. Le rythme agité de ces aveux laisse soupçonner les mystères de son infini intérieur, mais quelle différence avec l'infini de Lamartine ! Chez Baudelaire, il n'y a pas d'horizon clair qui donne un sentiment de certitude. Ses mots ne convainquent pas par leur sens

1) Ch. Baudelaire, *Lettres à sa mère*, Paris, Calman-Lévy, 1932, p. 278.

logique, mais par l'atmosphère qu'ils suggèrent. Par cette suggestion, il nous oblige à suivre son rythme tourmenté, à quitter le monde clair des sens pour nous précipiter dans un monde mystique. En nous entraînant avec lui, il nous dit, dans un rythme cadencé, tous ses péchés et toutes ses souffrances. Sa confession est si sincère qu'elle nous conquiert, nous fait complices de son monde. Il nous fait sentir nos propres passions, nous révèle ce qui gît en nous à des profondeurs imperceptibles.

La poésie de Baudelaire est une poésie pleine d'élans. Elle ne s'arrête pas aux descriptions par des retours incessants ; l'espace pour lui n'est qu'une idée dynamique, tout en mouvement. Si parfois il semble qu'il se penche sur un objet, c'est une illusion. Ce n'est pas son élan qui s'arrête, c'est l'objet qui est arraché de son nid, et entraîné dans la tempête intérieure de son âme. C'est ce qui fait que jamais Baudelaire ne saurait être d'accord avec le monde extérieur. Il ne peut pas concevoir la soumission de son âme aux événements en dehors de lui. Il ne connaît que le torrent qui se répand sans répit et qui renverse tout ce qu'il rencontre sur son chemin.

Sans doute, cette poésie mouvementée qui n'a d'autre soutien que les mystères du monde intérieur, n'est pas encourageante. Elle se dégage des tortures brûlantes de l'âme de Baudelaire. Mais ce qui fait vraiment leur caractère démoniaque anarchique, c'est que Baudelaire s'y complaît. Si elles tourmentent son âme, elles lui donnent en même temps un sentiment de force.

« Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts » c'est là sa suprême consolation. Le feu dévorant, il le

sent comme un moyen de purification par lequel il entrevoit les plaisirs du paradis :

*Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance  
Comme un divin remède à nos impuretés  
Et comme la meilleure et la plus pure essence  
Qui prépare les forts aux saintes voluptés.*

Mais malgré l'espérance de ces voluptés qui, à la fin, restent seulement des espérances, il ne peut étouffer un cri tragique qui témoigne de son immense enfer :

*O Satan, prends pitié de ma longue misère !*

Il cherche en vain un refuge au milieu des agitations, il ne voit qu'un tourbillon qui va, jusqu'à la fin, le conduire au désespoir. Son démon anarchique ne lui permet ni la contemplation d'un monde idéal, ni l'accord avec le monde réel ; il ne lui laisse que le monde mystérieux des propres profondeurs, asservi aux forces qui, sans cesse, ébranlent son équilibre. Dans cet infini en pleine fluctuation, il ne lui reste qu'un seul refuge : l'idée de la mort.

*C'est la mort qui console, hélas ! et qui fait vivre :  
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir  
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre  
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir.*

Par la souffrance et par l'idée de la mort, il s'attache à tous les mortels et les embrasse avec amour.

La vision de Baudelaire est celle d'un homme qui, bien qu'il affirme un effort immense, est vaincu par le torrent obscur de son monde intérieur. Ainsi, le sens de l'existence qui se dégage de son œuvre est un mouve-

ment agité qui torture l'âme et mène au désespoir. Le monde de Baudelaire n'est pas un monde gouverné et bien fixé, mais un monde qui échappe toujours à la contrainte. Comparé à la fermeté de Goethe, nous trouvons chez lui une fluctuation infinie.

*Rodin.* — Avec Rodin, nous entrons dans un monde pareil à celui de Baudelaire, bien que leurs personnalités soient différentes. Le poète Stuart Merrill disait de lui : « Il est vraiment de son siècle, nourrisson de la science et enfant de la révolte. » <sup>1)</sup> Sans doute, Rodin a plus de force et de patience pour se dominer, pourtant son monde, non plus, ne connaît pas l'état statique. Lui aussi est dans une impétueuse agitation intérieure qui se transmet en flots puissants au marbre et au bronze.

Dans la sculpture de Rodin, la surface est d'une importance capitale. Il est préoccupé sans cesse de la façon dont la lumière doit se répandre sur la surface de ses statues. Mais ce problème, pour lui, ne se pose pas de l'extérieur. A son sens, la surface est un problème de l'intérieur. Quand Rodin étudie le corps humain, il s'intéresse d'abord à ce qui se passe à son intérieur et il y découvre les pulsations de la vie qui se répercutent sur le corps entier. Car pour lui, au premier plan il y a la vie, et la vie jaillit des profondeurs. En saisissant les plus intimes pulsations de ces profondeurs, il poursuit leur répercussion vers l'extérieur. Ainsi arrive-t-il de l'intérieur à la surface. Et celle-ci prend à son tour, chez lui, un nouvel aspect : elle n'est pas une étendue

---

1) Léon Rictor, *Rodin*, Paris, Alcan, 1927, p. 27.



statique, mais un geste, car les pulsations intérieures ne peuvent se manifester à l'extérieur que sous forme de geste. En poursuivant cette voie de l'intérieur vers l'extérieur, Rodin arrive à sa manière spéciale d'expression. Le style de son art a son origine dans le style de sa vie continuellement fouillée.

Voilà pourquoi l'art de Rodin, bien que ses statues, par le mouvement qu'elles expriment, semblent vouloir sortir de leur monde pour entrer dans le monde environnant, est par excellence l'art de la vie intérieure. Rodin, comme Baudelaire, est entièrement sous l'empire de son âme orageuse. Il ne peut pas arrêter les pulsations dans leur cours, comme le fait Léonard de Vinci, mais il est forcé de s'y soumettre. Toutefois, même pris dans le torrent, il s'affirme avec force : du torrent chaotique, il fait un torrent limpide. Le résultat, nous le voyons dans ses œuvres. Elles expriment toutes des attitudes et des gestes cristallisés, mais en plein mouvement. Ce mouvement ne cherche point le contact avec le monde extérieur, mais il est un prolongement naturel des impulsions, éveillées à l'intérieur.

Par l'impossibilité d'arrêter le dynamisme de l'âme, s'explique la puissance d'expression de Rodin, ainsi que son pouvoir de séduction. La grâce même est chez lui plus puissante, car l'équilibre habituel de la grâce, il le transforme en mouvement. Ces formes dynamiques, pleines de forces, obligent le contemplateur à suivre Rodin dans son aventure intérieure. Toutes ses figures se transforment en une vie intense qui vient des profondeurs.

L'âme de Rodin ne peut pas concevoir le monde autrement que dans un développement continu. Les ins-

tants de repos lui sont inconnus. Le mouvement est, pour lui, l'essence même de l'existence. Aussi ses œuvres ne nous présentent point un certain moment isolé du mouvement, mais le mouvement même. Bien que les attitudes de ses compositions soient celles d'un moment fugitif, ce moment rend pourtant tant le mobile du mouvement, que sa finalité. Rodin ne s'arrête pas au moment, mais représente tout le devenir, et avec lui, tout le destin humain. *Les Bourgeois de Calais*, par exemple, sont pris au moment de leur départ, mais ce que leurs figures expriment, c'est la vie dans sa complexité avec son destin tragique. Au moment du départ, chacun de ces bourgeois revit son passé et anticipe sur l'avenir. Leurs gestes sont bien le symbole de l'éternité, car pour Rodin, le sens de l'éternité n'est pas le repos, mais le mouvement. Son *Penseur* qui, par toutes les fibres de ses muscles, transmet une suprême tension spirituelle, en manifestant ainsi la plus profonde aspiration de notre être, contient tout le trajet des impulsions cachées vers l'acte accompli. Dans son *Balzac* frémissent, en embryon, mille intentions, complexes et vagues, qui viennent de loin et tendent au loin, intentions qui semblent aspirer vers des vies variées, et pourtant synthétisent une vie intégrale dans son plein cours.

Chez Rodin, tout est en fonction du monde intérieur. Son aspiration n'est pas de se mettre d'accord avec le monde extérieur, mais seulement de trouver le symbole pour son tourment. A cause de l'entière prédominance de la vie intérieure, ses torses mêmes sont des œuvres complètes. S'il leur manque des fragments du corps, ils ont en échange une vie interne intégrale. Si du point de vue extérieur il semble qu'il s'agit d'une

chose fragmentaire, du point de vue intérieur, c'est la pulsation totale de la vie.

Le mouvement, exprimé dans son essence, dans les statues de Rodin n'est pas inventé. Il est une répercussion naturelle de son âme agitée dont il peut, tout au plus, modeler le cours, mais non pas l'arrêter. Ce n'est que sous la tyrannie de cette agitation qu'il a pu animer la matière inerte, ainsi qu'en brusquant les formes traditionnelles de la sculpture, exprimer par le geste d'un instant tout le devenir. Ce devenir découlait de sa propre âme. Il lui révélait les profondeurs imperceptibles de l'existence qui devenaient ainsi sa préoccupation permanente.

L'essence de l'existence, comme il ressort de l'œuvre de Rodin, est l'infini immense, plein de mystère, que nous portons tous en nous et qui est plus puissant que le monde perceptible. Ce monde a la primordialité sur le monde réel, parce que, dans son éternel devenir, il gouverne nos actions.

*Beethoven.* — La musique est généralement reconnue comme le langage le plus adapté à la vie intérieure. Cependant, l'intensité avec laquelle est traduite la vie intérieure peut être assez variée. Mozart et Bach, par exemple, bien qu'ils puisent leurs créations dans leur monde intérieur, ont certains rapports aussi avec un monde qui dépasse la vie intérieure : Mozart avec un monde idéal, Bach avec le monde réel. Avec Beethoven, il en est tout autrement : chez lui domine en tout le monde intérieur. Celui-ci est tellement orageux qu'il ne lui donne pas assez de répit pour s'occuper aussi d'un autre monde. Chaque moment de ses créations est dû à un effort énorme, mais tandis que le type démonia-

que équilibré lutte pour son équilibre, en se mettant d'accord avec le monde réel, l'effort de Beethoven ne vise que l'accord avec soi-même. Ni dans la vie sociale, ni dans son activité artistique, il n'admet d'autre autorité que lui-même. Ses fréquents conflits avec ses bien-faiteurs mêmes sont connus, mais ses révoltes à toute tentative d'introduire la moindre modification dans ses créations, sont particulièrement mémorables. Son démon intérieur le hante trop, et ce qu'il a réussi à lui arracher, au prix d'atroces efforts et de souffrances, il n'admet pas qu'il soit soumis à une autre autorité que la sienne.

L'œuvre entière de Beethoven est toute chargée d'un immense conflit spirituel. Comme Baudelaire et Rodin, il n'est pas capable d'état statique, mais est entraîné continuellement par un torrent implacable. Voilà pourquoi, dans son œuvre, il n'y a pas de tableaux dramatiques, comme chez Bach, mais des actions dramatiques. Une idée essentielle se dégage de cette lutte : la liberté, c'est-à-dire l'aspiration de vaincre les ferments qui l'excitent afin d'atteindre à un accord avec soi-même. En cherchant sa propre liberté, il combat avec son destin secret. La lutte est soutenue au prix d'efforts titaniques, mais le destin ennemi est souvent celui qui emporte la victoire. Parfois, Beethoven se laisse vaincre pour trouver un moment de repos. C'est, par exemple, le cas des ouvertures de *Coriolan* et d'*Egmont*, où ceux qui combattent pour la liberté de leur volonté, succombent vaincus. Les démons ennemis, ainsi que le destin implacable, se dressent avec une telle force que Beethoven ne voit de salut que dans l'anéantissement. Il se complaît dans la lutte pour trouver enfin, dans une exaltation dionisiaque, l'oubli. Mais cette chute n'est que temporaire : la révolte montera en lui avec des forces

renouvelées, affirmées dans la lutte et finalement emportera la victoire suprême.

La révolte qui éclate à tout instant, donne aux compositions de Beethoven un caractère dramatique, plein de contrastes, caractéristique essentielle du type démoniaque anarchique. Ses sonates, aussi bien que ses symphonies, représentent une action dramatique, où les thèmes alternent dans une immense variété. Les motifs calmes se transforment brusquement en des manifestations véhémentes, donnant l'impression de flammes qui se ranimeraient sans cesse ; et si le calme est rétabli, on sent le feu couver en dessous pour qu'à un moment donné il éclate à nouveau.

Cette alternance de motifs, qu'on trouve dans chacune de ses pièces musicales, ressort aussi de son œuvre, prise dans son ensemble. Du cycle de ses symphonies, par exemple, émergent comme des sommets proéminents les trois symphonies, auxquelles la lutte désespérée avec le destin donne une force puissante : la troisième, la cinquième et la neuvième. Entre elles, nous trouvons des périodes plus calmes, mais d'un calme seulement apparent. Elles ne font que retenir la lave incandescente qui s'accumule pour revenir à la surface avec des forces accrues. A cet égard, le passage de la cinquième à la neuvième symphonie est surtout significatif. La cinquième symphonie reprend l'idée pleine de révolte de la troisième avec une plus grande ampleur. Dès le commencement, nous sommes avertis de la lutte terrible qui aura lieu. « Le destin frappe à la porte », ainsi Beethoven a-t-il caractérisé lui-même les premiers accords. Les motifs orageux alternent avec des motifs craintifs et nous suggèrent tour à tour le désespoir et l'espérance, la révolte et l'apaisement, mais l'atmosphère



re générale reste la terreur devant l'implacable destin. La fin est la victoire de l'homme sur son destin, victoire dont le vrai sens ressortira avec plus d'évidence de la neuvième symphonie. Mais, avant d'aboutir à la victoire, la cinquième symphonie est entièrement dominée par des motifs mystérieux, fantômes d'un autre monde, qui nous remplissent d'inquiétude.

Après la cinquième, la sixième est une sorte de symphonie de la conciliation, de la paix. Il semble que la victoire remportée donne à Beethoven le loisir de se complaire dans la contemplation de la nature. Mais sa contemplation a aussi le caractère démoniaque anarchique, spécifique à Beethoven. En effet, dans la symphonie pastorale, il ne s'agit pas de la contemplation de la nature, mais de sa reconstruction. Bien qu'elle rende des aspects de la nature, en réalité elle ne nous la décrit pas, mais nous la fait revivre. Chez Bach, c'était une répétition continue des différents motifs qui donnaient un caractère vraiment descriptif et pictural à ses compositions. Chez Beethoven, c'est tout différent : la symphonie pastorale n'est pas une description au sens ordinaire, mais une action en plein développement. On n'y trouve point l'affirmation catégorique de certains motifs qui, chez Bach, reviennent sans cesse pour nous montrer ainsi combien il en est le maître définitif. Beethoven ne peut s'arrêter à une victoire, il est poussé toujours en avant. Les retours, chez lui, à certains motifs, ont le caractère de réminiscences du passé et non d'une fixation sur des points conquis. Dans la symphonie pastorale, la nature n'est pas une succession de tableaux isolés, dont l'un prend la place de l'autre, comme chez Bach, mais un tableau se développant du précédent. Beethoven, même quand il décrit un paysage, in-

siste sur son devenir et cela le distingue fondamentalement de Bach.

La période de paix continue dans les septième et huitième symphonies. Mais la paix de Beethoven ne signifie pas repos. Il est vrai qu'en comparaison des symphonies précédentes, il plane ici dans une atmosphère spirituelle plus calme, mais ce calme est soutenu par la raisonnance des motifs énergiques. Le démon intérieur n'est pas non plus ici réduit au silence définitif, il s'agite toujours, de sorte que c'est une paix semblable à une flamme qui couve sous des cendres avant de prendre un nouvel essor. Le feu éclatera avec une force accrue dans la neuvième symphonie, qui reproduira encore une fois toute la lutte tragique de l'homme avec son destin, c'est-à-dire, la lutte de Beethoven avec son démon intérieur. La révolte de l'homme est d'abord craintive, ses forces sont réduites et, malgré cela, il doit entrer en action, car tant qu'il voudra renoncer à la lutte, le sort « frappera à sa porte » et lui interdira tout repos. L'homme essaye de s'adonner au plaisir, à la contemplation de la nature, mais il ne trouve nulle part le repos qu'il cherche. Il doit accepter le défi de son destin. Ses forces sont souvent brisées, le destin par son implacable arrêt est prêt à l'étouffer. Mais après chaque défaite, les motifs de l'espoir s'annoncent, redoublent ses forces et le poussent à reprendre la lutte. Du tumulte orchestral, on sent de plus en plus le tragique de cette lutte. Malgré ses forces réduites, l'homme ne se laisse pas abattre, l'intensité de sa lutte s'aggrave de plus en plus et parvient à la défaite de son propre destin pour terminer par l'hymne à la joie, à la suprême victoire. Beethoven est tellement emporté par ce sentiment, que les moyens symphoniques connus ne lui suffisent pas pour l'expri-

mer — et il introduit le chœur, parce qu'il a besoin des voix et des paroles humaines pour exprimer son exaltation.

Mais de quelle nature est la victoire de Beethoven ? Elle est tout à fait différente de celle du type démoniaque équilibré. Ce dernier est victorieux quand il se met d'accord avec le monde réel en le dominant. La victoire de Beethoven est d'un tout autre monde. Sa vie intérieure est trop agitée pour lui permettre l'accord avec le monde extérieur. Son refuge est dans un monde idéal, bâti dans son monde intérieur, c'est avec celui-ci qu'il se met d'accord. De cet accord résulte la joie de Beethoven. Il se délivre, non pas en conquérant et en dominant le monde réel, mais en lui substituant son propre monde. C'est avec soi seul qu'il peut s'accorder. C'est ce qui explique pourquoi, à la fin de sa vie, il exprime avec prédilection sa pensée et sa sensibilité dans ses quatuors. Ayant réussi à cristalliser un monde à lui, il préfère une musique avec une instrumentation plus réduite, parce que plus intime, et par laquelle il peut mieux s'entretenir avec son âme.

Le monde de Beethoven est le monde mystérieux du devenir intérieur, un monde de l'infini, caché dans les profondeurs de notre âme. De ce monde s'élèveront des accents d'une véritable religion, qui vont être synthétisés en *Missa solemnis*. Mais sa religion n'a rien de commun avec les religions officielles ; c'est une croyance personnelle, car l'intensité de son monde intérieur n'admet pas des formes venues du monde extérieur. C'est là, aussi, l'explication des mots touchants qu'il a laissés à ses frères en leur demandant de publier, après sa mort, la description de sa maladie et de ses souffrances, « afin qu'après ma mort, au

moins autant qu'il est possible, le monde se réconcilie avec moi. » <sup>1)</sup> Il avait senti que, de son vivant, cette réconciliation n'était guère possible.



Nous avons nommé le type démoniaque équilibré type pictural, à cause de la fermeté de ses attitudes. Pour le type démoniaque anarchique, comme le montrent les exemples précités, c'est le cas contraire. Il est vrai que, chez lui aussi, il y a un effort vers la fermeté des attitudes, mais il ne réussit pas à arrêter son tumulte intérieur. Toute certitude, tout calme conquis sont immédiatement détruits par une révolte anarchique. Ainsi, au lieu de la fixité relative du type démoniaque équilibré, nous trouvons chez le démoniaque anarchique une fluctuation, un devenir. Au lieu du caractère pictural, il a un caractère *musical*. Ainsi que la peinture, par son essence, est fixité et constance, la musique est une fluctuation, un changement continu. Pour cela, la musique se prête mieux à traduire des attitudes où domine le mystère, car elle est plus adaptée à l'éternel devenir dans lequel se trouve le fond secret de notre âme, elle rend mieux l'infini.

Par les exemples donnés, nous croyons que le caractère musical du type démoniaque anarchique est assez évident. En ce qui concerne Beethoven, il est inutile d'insister. Tout autant que Léonard de Vinci représente le peintre dans tout ce qu'il peut avoir de plus typique, Beethoven l'est en tant que musicien. Ses moyens d'expression sont en accord parfait avec le

---

1) Testament d'Heiligenstadt, cité d'après Romain Rolland, *La vie de Beethoven*, Paris, Hachette, 1927, p. 81.

monde mystérieux, mis en évidence par son démon intérieur révolté. Avec Baudelaire, il en est de même. Il est depuis longtemps connu comme musicien parmi les poètes : grâce à la musique de ses vers, il est devenu le père du symbolisme. Quant à Rodin, il a accompli un grand miracle : celui de rendre le mouvement du devenir sous une forme plastique. En effet, la forme statique chez lui n'est qu'une apparence, car chacune de ses figures est en plein mouvement, comme si elle voulait se détacher de son socle ; elle sort d'un état et tend vers un autre état ; elle représente un moment de transition au cours du devenir. L'ampleur avec laquelle il a rendu le devenir rappelle l'ampleur des accords musicaux. Charles Morice avait raison de dire : « Rodin, cet extraordinaire symphoniste passionnel. » <sup>1)</sup>

Le type démoniaque anarchique, par la fluctuation de son âme, comme sur des ondes musicales, s'éloigne du monde réel et palpable vers un monde qui n'est nourri que par la vie intérieure. Tout ce qui l'approche du monde réel s'enflamme et se confond avec le flux torrentiel de son imagination qui l'emporte. Son exaltation l'élève souvent jusqu'à une ivresse extatique, où il se sent dans son élément, loin de la terre, qui pour lui n'est qu'une prison. C'est en cela qu'il se distingue du type démoniaque équilibré, qui est au contraire attiré par la réalité terrestre, réalité qu'il conquiert pas à pas, avec une grande patience.



Avec ces remarques, nous achevons la série d'exemples que nous avons choisis pour démontrer la valabi-

---

1) Léon Rictor, *Rodin*, Paris, Alcan, 1927, p. 26.



lité des types préconisés par nous. Mais avant de terminer ce chapitre, nous voulons encore souligner que notre démonstration ne veut et ne peut pas avoir une précision mathématique. Les types caractérisés par nous sont des notions parfaitement élastiques. Leur rôle est de nous suggérer l'attitude fondamentale de l'artiste pour que, en partant de cette attitude, nous puissions approfondir le sens de sa création. Ce serait nier l'esprit même dans lequel nous avons voulu écrire cet ouvrage, si nous avions la prétention de soumettre la notion de l'artiste et de son œuvre à une formule quelconque. La forme et le contenu qui représentent l'artiste, jaillissent de son monde intérieur : nos suggestions tendent à préconiser les directives prédominantes de ce monde, directives qui nous aideront à suivre le développement organique de l'œuvre d'art et de son sens profond. Le sens de l'œuvre d'art, qui a l'ampleur d'une vision du monde, ne peut, à notre avis, être saisi sans les points de repère essentiels de la vie intérieure.

Nous devons ajouter encore un éclaircissement : les types que nous venons d'exposer, précisément parce qu'ils ont à la base un degré de l'effort psychique, ne sont pas isolés les uns des autres. Par les exemples cités, nous avons déjà pu voir non seulement les différences qui les séparent, mais aussi quelques ressemblances qui les unissent. Entre les trois degrés essentiels sur lesquels nous avons insisté, il peut y avoir des types intermédiaires, réunissant des traits caractéristiques à différents types. Mais également dans ce cas, l'artiste a une certaine attitude dont on peut plus aisément déchiffrer les directives, si l'on tient compte des principaux types que nous avons eu l'occasion d'étudier.

## CONCLUSIONS



## CONCLUSIONS.

...« combien dut souffrir ce peuple  
pour pouvoir devenir si beau ! »

*Nietzsche.*

Nous avons insisté dans notre introduction sur le fait que le problème de la création ne nous intéresse pas comme un simple problème psychologique. Nous avons exprimé notre intention de suivre le processus de la naissance de l'œuvre d'art, parce que, à notre avis, c'est là le point de départ de toute esthétique. Ce n'est qu'après avoir saisi ce qui est exprimé et qui est vivant dans l'œuvre d'art, que les autres problèmes de l'esthétique peuvent être posés.

Notre conclusion essentielle est que l'œuvre d'art résulte d'une attitude par laquelle se révèle, sous forme de vision du monde, le sens profond de l'existence. Ce sens peut avoir des aspects variés, selon certains types adéquats à l'âme artistique. Grâce au sens que contient l'œuvre d'art, elle a une vie spirituelle, dont la découverte doit constituer le but principal de l'étude des valeurs artistiques.

Ce point de départ établi, la plupart des problèmes traditionnels de l'esthétique demandent de nouvelles solutions. Nous n'insisterons pas sur ce sujet, nous voulons seulement en donner une esquisse. Le problème du Beau, par exemple, qui a donné lieu à plus d'un malentendu, devrait être envisagé sous un autre aspect. Une œuvre d'art nous plaît, non pas parce qu'elle exprime le Beau en soi, mais parce qu'elle incarne une vision du

monde, c'est-à-dire un contenu spirituel. Il en est de même en ce qui concerne le laid : une œuvre d'art nous déplaît, non pas parce qu'elle exprime le laid, mais parce qu'elle n'exprime rien. Surtout, le Beau et le laid dans la nature doivent être complètement éliminés du domaine de l'art, où la beauté de la nature peut nous laisser indifférents, alors que ce qui est laid peut nous émouvoir profondément. Tout dépend de la puissance de l'expression.

Les autres catégories esthétiques prennent également un nouvel aspect. Celui de la grâce, entre autres, ou du tragique. De l'analyse que nous avons essayée des types artistiques, il résulterait que le gracieux appartient de préférence au type sympathique, et le tragique au type démoniaque. De cette façon, ces deux catégories esthétiques se transforment en attitudes vis-à-vis des problèmes de l'existence, c'est-à-dire deviennent des problèmes de la vision du monde.

Il en est de même des autres problèmes de l'esthétique, si l'on prend comme point de départ le processus de la création artistique et, avec lui, le sens exprimé. Dans l'esthétique contemporaine, par exemple, une place importante est occupée par les questions d'harmonie, de proportion, de rythme etc... Or, il ne faut pas oublier que tous ces phénomènes se trouvent également en dehors de l'art et que, par eux-mêmes, ils ne peuvent aucunement nous faire pénétrer le charme intime d'une œuvre d'art. Ce ne sont là que des moyens d'expression qui n'expliquent pas encore la valeur intrinsèque d'une œuvre d'art. Un dessin peut avoir des proportions idéales, sans pourtant présenter aucune valeur artistique ; le rythme le plus parfait et une harmonie irréprochable ne sauraient encore communiquer à un morceau de mu-



sique cette profonde émotion esthétique qui est propre à l'art musical. Le sens exprimé, l'attitude devant une émotion qu'éveille le sentiment de l'existence, --- voilà ce qui fournit la matière pour la compréhension de l'œuvre d'art. Que peuvent bien dire l'harmonie et la proportion, si elles ne participent pas à cette attitude vécue ? Le vrai plaisir esthétique ne résulte pas des qualités formelles, mais de la résonnance que peut avoir en nous le contenu spirituel exprimé. Les propriétés formelles sont elles-mêmes en fonction du dynamisme secret qui tend à se cristalliser sous forme d'une vision du monde. Ces propriétés formelles ne sauraient constituer un problème esthétique qu'en tant que moyen de pénétration de cette vision.

C'est bien ainsi que nous apparaît le point de vue essentiel qui doit nous conduire aux problèmes de l'esthétique. L'œuvre d'art est, avant tout, une création, car elle est l'acte nécessaire par lequel l'artiste recouvre, au milieu de ses tourments, l'équilibre rompu. Elle résulte d'une expérience spirituelle profonde, car l'âme créatrice ne se bornant pas à la satisfaction immédiate des instincts, scrute plus profondément, jusqu'aux racines mêmes de l'instinct, d'où la vie prend son essor. Ces profondeurs où il voit sourdre la vie, font frémir l'artiste créateur, et de la souffrance qu'il en aura ressenti, naîtra donc l'œuvre d'art. Nous avons maintes fois insisté sur la volonté de l'artiste créateur de s'affranchir de la vie instinctive, mais, répétons-le, l'artiste ne cherche pas à éliminer ses instincts, mais seulement à les approfondir. Ce n'est pas la vie instinctive elle-même qu'il veut anéantir, mais sa manifestation superficielle. C'est dans les profondeurs de son âme qu'il éprouve l'inquiétude, qui n'est apaisée que par l'effort créateur.

Le contenu spirituel de son œuvre est le produit de sa souffrance, souffrance qui nous fait penser au mot de *Flaubert* : « La dimension d'une âme peut se mesurer à la souffrance, comme on calcule la profondeur des fleuves à leur courant. » <sup>1)</sup> L'artiste est créateur, non pas en s'évadant de la vie, mais en la scrutant dans ses sources primitives qui l'attachent à la terre. En retrouvant la vibration vitale à sa racine, l'artiste, en dehors de la manifestation instinctive, trouve de nouveaux moyens pour exprimer sa vie : les sources mêmes de l'instinct, il réussit à les synthétiser sous une forme spirituelle. C'est ce qui constitue le fondement de toute vision du monde, exprimée dans une œuvre d'art.

M. *Pierre Janet* observe que l'état de démence produit en général un sentiment de gaieté, de satisfaction, de suffisance. La vie affective de l'artiste créateur, qui est le maître de ses tourments, est toute différente. Le doute torture son âme et appelle l'effort créateur qui seul peut apporter l'équilibre. Dans toute création artistique il y a ne fût-ce qu'une ombre de douleur, un trouble, éprouvé devant le problème de l'existence. *Schubert* demandait une fois : « Connaissez-vous une musique vraiment joyeuse ? Moi, pas. » <sup>2)</sup> C'est ce trouble profond que nous devons pénétrer si nous voulons découvrir les aspects vivants de l'art et c'est à cette lumière seulement que nous serons à même de saisir les grands problèmes de l'esthétique. L'esthétique ne pourra jamais atteindre à des résultats satisfaisants qu'en pénétrant l'âme de l'artiste créateur et par là la vie de l'œuvre,

---

1) Cité d'après François Mauriac, *Trois grands hommes devant Dieu*, Paris, Capitoles, 1930, p. 158.

2) Cité d'après G. Simmel, *Philosophische Kultur*, 3<sup>e</sup> éd., Potsdam, 1923, p. 161.

et non pas en fixant certains principes qui restent en dehors de la sphère proprement dite de l'art. Comme toute science, elle doit partir des faits, qui, en cette matière, sont des faits artistiques. Et la principale caractéristique du fait artistique est qu'il est créé. Méconnaître cette vérité, c'est dénaturer les faits eux-mêmes qu'on se propose d'étudier. Il faut bien se rendre compte qu'au fond de l'âme de l'artiste, il y a la souffrance et que son œuvre est le résultat de l'attitude qu'il a prise nécessairement devant ses tourments. Ainsi, prenant comme point de départ le dynamisme créateur, le domaine entier de l'esthétique prend un aspect dynamique.

L'esthétique contemporaine, vis-à-vis des vieilles théories qui expliquaient l'art en fonction de forces transcendentes, a le mérite incontestable d'avoir rapproché l'art de l'homme. Pourtant, à notre avis, elle est allée dans cette voie jusqu'à une certaine exagération. Elle s'est tellement rapprochée de l'homme, qu'elle est arrivée à identifier l'artiste créateur à l'homme ordinaire. Sans doute, d'un certain point de vue, elle a pleinement raison, car vraiment, en examinant les fonctions psychiques de l'artiste, on ne lui en trouve aucune qui soit de nature différente. Mais pour avoir négligé le problème de la création, on a omis le plus important : si l'artiste, quant à ses fonctions psychiques, ne diffère point des hommes ordinaires, il en diffère grandement par l'emploi qu'il donne à ces fonctions. A l'aide des mêmes fonctions, il pénètre plus profondément dans les tréfonds psychiques, d'où il puise un sens qui n'est pas accessible à tout le monde. Le fait qu'il voit plus profondément et qu'il en souffre davantage, n'est-ce pas là une énorme différence ? *Kierkegaard* a, à ce sujet, une remarque admirable : « Qu'est-ce qu'un poète ?

Un homme malheureux dont les lèvres sont formées de telle sorte que son soupir et son cri se transforment en une belle musique, alors que son âme est crispée par des douleurs secrètes. Et les hommes s'empressent auprès du poète et l'interpellent : Puisses-tu nous chanter encore bientôt ! — En d'autres mots : Que des nouvelles souffrances martyrisent son âme, qu'il chante des nouvelles douleurs... Et les critiques estiment : « C'est parfait ainsi ! C'est bien conforme aux lois de l'esthétique ! » Naturellement ! Le critique est identique au poète, seulement il n'a aucune souffrance dans son cœur et aucune musique sur ses lèvres. » <sup>1)</sup> L'artiste, à la différence de l'homme ordinaire, a le courage de souffrir ; il « écrit avec son propre sang », selon le mot de Nietzsche, pour libérer ainsi, des profondeurs de son âme, la fécondité spirituelle. La différence est assez considérable.

Un conte populaire roumain nous parle d'un chevalier poursuivi par des ennemis. Pour leur échapper, il jette derrière lui différents objets qui se transforment tour à tour en fleuve, forêt, ou palais somptueux. L'artiste fait de même. Pour se libérer de sa souffrance, il prend une attitude créatrice, d'où naissent ses œuvres, illusions destinées à donner le change à ses ennemis intérieurs. Mais comme dans le conte, il subit le même sort que le chevalier : si resplendissant que soit le palais qu'il leur offre, ses ennemis réapparaissent toujours et le pourchassent indéfiniment. C'est là son destin. De cette aventure suprême se dégage le monde vaste et profond de l'art. Le si regretté *Guillaume Apollinaire* l'a dit avec un charme pénétrant :

1) S. Kierkegaard, *Entweder-Oder*, Trad. all. par W. Pfeifferer et Chr. Schrempf, Iéna, Diederichs, p. 17.

*Nous qui quêtions partout l'aventure  
Nous ne sommes pas vos ennemis  
Nous voulons vous donner des vastes et d'étranges do-  
[maines*

*Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir  
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues  
Mille phantasmes impondérables  
Auxquels il faut donner de la réalité  
Nous voulons explorer la bonté contrée énorme où tout  
[se tait*

*Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir  
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières  
De l'illimité et de l'avenir  
Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés <sup>1)</sup>.*

Mais le tragique de la destinée de l'artiste est que cette pitié ne dépend pas de nous, contemplateurs, mais toujours de lui : il nous arrache notre pitié au prix de ses souffrances, nous sommes avec lui tant qu'il nous révèle un monde mystérieux. Il n'obtient rien gracieusement, il doit tout conquérir à force de douleur créatrice.

Vu, le 25 février 1935.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres  
de l'Université de Paris,  
H. DELACROIX.*

Vu et permis d'imprimer  
*Le Recteur de l'Académie de Paris,  
S. CHARLÉTY.*

---

1) La jolie Rousse. *Calligramme*, Paris, Gallimard, 1925, p. 220.





## Index des noms cités

---

- ADERCA, F. : 101, 255, 316.  
ALFIERI : 190.  
ALKMAION : 146.  
ALLIER, Raoul : 168.  
AMIEL, F. : 111, 118, 124, 134,  
139, 171, 246, 263.  
ANNUNZIO, G. d' : 190.  
APPOLINAIRE, G. : 317, 441.  
ARIOSTE : 316.  
ARISTOTE : 46, 59, 137, 271.  
AUDIAT, P. : 20, 164, 197, 238,  
260, 302.  
AUGUSTIN, Saint- : 273.  
BACH, J. S. : 141, 230, 378, 385,  
411-415, 417, 426, 427, 429,  
430.  
BAIN : 201.  
BALDWIN : 46.  
BALZAC : 98, 189, 193, 195, 213,  
237, 238, 262, 319.  
BARYE : 293.  
BASCH, Victor : 10, 11, 12, 21,  
38, 52.  
BAUDELAIRE : 62, 115, 139, 183,  
188, 254, 255, 260, 312, 318,  
368, 378, 385, 391, 418-423,  
424, 427, 433.  
BAUDIN : 30, 31.  
BEAUNIS, de : 34.  
BEETHOVEN : 141, 177, 189, 221,  
247, 326, 328, 329, 331, 373,  
378, 385, 400, 426-432.  
BELTSCHIKOFF, N. : 223.  
BERGSON, H. : 172, 173, 202,  
203, 204, 321, 342, 357, 361.  
BERLIOZ, H. : 175, 179, 194, 198,  
223.  
BINET : 201, 203, 210, 250.  
BLAGA, Lucian : 93, 123, 180,  
255.  
BLAKE : 139, 320.  
BLANC, Charles : 367, 368.  
BLEULER, E. : 55, 105, 173.  
BÖCKEL : 53.  
BÖCKLIN : 233, 262, 280, 327.  
BOILEAU : 92.  
BOJUNGA : 120.  
BOSCHOT, A. : 176, 397.  
BOTEZ, Dem. : 255.  
BRAHMS : 220, 230, 315.  
BRENTANO : 203.  
BRETON, A. : 308.  
BÜCHER : 40.  
BÜHLER, Charlotte : 69, 70, 71.  
BÜRGER : 191.  
BURNS : 188.  
BURTY, Ph. : 256.  
BUSEMANN, A. : 191, 192.  
BYRON, Lord : 100, 139, 141,  
171, 277, 284, 329.  
CABANÈS, D<sup>r</sup> : 136, 149.  
CARAGIALE : 315.  
CERVANTES : 99, 325.  
CÉZANNE : 139, 221, 309, 326,  
327.  
CHALLAYE, Félicien : 255.  
CHATEAUBRIAND : 139, 220.  
CHATEAUBRIANT, A. de : 220.  
CITOLEUX, Marc : 387.  
CLADEL, Judith : 232, 262.  
CLAPARÈDE : 165.  
CLÉMENT, Charles : 393.  
COCTEAU, J. : 308.  
COMBARIEU : 411.  
CORNEILLE : 100.  
COURET : 327.  
CROCE, B. : 316.  
DANTE : 99, 223, 325, 326, 327.  
DARWIN : 36, 42, 43, 346.  
DAUBET, A. : 250.  
DELACROIX, Eugène : 176, 183,  
223, 254, 314.  
DELACROIX, Henri : 18, 89, 98,  
125, 168, 180, 181, 194, 199,

- 210, 211, 227, 241, 256, 291,  
301, 330.
- DÉMOCRITE : 137.
- DERAIN : 364.
- DESBORDES VALMORE, M. : 227.
- DES COGNETS, Jean : 258.
- DESJARDIN, P. : 194, 195.
- DESSOIR, Max : 10, 18, 43, 73,  
80, 158, 227, 325, 384.
- DICKENS : 100, 325, 326, 327.
- DIDEROT : 138.
- DILTHEY, W. : 98, 138, 190, 197,  
205, 206, 261, 319, 320.
- DOSTOÏEWSKI : 100, 139, 221,  
223, 266.
- DOUMIC, René : 136.
- DU CAMP, Maxime : 111, 176,  
177.
- DUHAMEL, G. : 264.
- DUJARDIN-BEAUMETZ : 233.
- DUMAS, Georges : 33, 34, 130,  
213, 243.
- DÜRER : 329.
- DWELSHAUVERS, G. : 90, 219.
- ECKERMANN, J. P. : 101, 158,  
189, 199, 226, 268, 401.
- ELLIS, HAWELock : 53, 185.
- EMINESCU : 98, 100, 139, 140,  
188, 315.
- EPICURE : 284.
- ESCHYLE : 139.
- FELS, F. : 364.
- FÉNELON : 363.
- FERRERO, Léo : 265.
- FEUERBACH, A. : 141, 198, 220,  
223.
- FEYDAU : 261.
- FICHTE : 372.
- FIEDLER, Konrad : 16, 92.
- FLAUBERT, G. : 111, 139, 149,  
153, 177, 183, 184, 186, 193,  
197, 209, 214, 215, 221, 230,  
235, 236, 238, 239, 245, 346,  
247, 260, 261, 263, 264, 266,  
269, 280, 315, 318, 319, 324,  
327, 331, 349, 371, 439.
- FLÖRKE, G. : 233, 262, 280.
- FOCILLON, H. : 20, 21, 287, 288,  
289, 293, 294, 295, 300, 310,  
311, 312, 370, 392, 406.
- FONTANE, Th. : 198.
- FRANK, César : 190.
- FREUD : 44, 90, 91, 106, 120,  
306.
- FREY, Dagobert : 279, 294.
- FROMENTIN : 223, 309, 311.
- GALTON : 139.
- GAUTIER, Th. : 320.
- GEORGE, Stefan : 279.
- GHYKA, Matila : 132, 226.
- GIDE, A. : 149, 284, 298, 303,  
362.
- GILLES DE LA TOURETTE : 407.
- GIOTTO : 392.
- GLUCK : 188.
- GOETHE : 51, 73, 74, 87, 93, 98,  
100, 101, 102, 120, 123, 138,  
140, 141, 142, 158, 160, 178,  
185, 186, 188, 189, 190, 191,  
192, 196, 197, 199, 206, 221,  
223, 226, 265, 268, 269, 278,  
312, 319, 325, 326, 327, 371,  
373, 378, 385, 401-406, 409,  
410, 411, 413, 415, 417.
- GOGOL : 139.
- GOLDSCHMIDT : 128.
- GONCOURT, Frères : 186, 187,  
209, 219, 220.
- GONTSCHAROF : 220.
- GOURMONT, Rémy de : 314.
- GRABBE : 188.
- GRECO, Le : 100, 280.
- GRILLPARZER : 139, 176, 195.
- GROOS, K. : 38, 64, 65, 66, 67,  
72.
- GROSSE, Ernst : 36, 37, 39, 40,  
41, 43, 53, 54.
- GUNDOLF : 279.
- GUYAU : 26, 343.
- HAECKEL : 47.
- HARTMANN, E. von : 89, 90,  
175, 193, 286.
- HARTMANN, Nicolai : 113, 122,  
154, 285, 344.
- HAUPTMANN, Gerhart : 327, 357.
- HAYDN : 189, 329.
- HEBBEL : 93, 180, 185, 190, 191,  
192, 207, 291, 316.
- HEGEL : 247, 348.
- HEIDEGGER, M. : 103, 363.
- HERACLITE : 111, 346.
- HEYSE, Paul : 181.
- HILAIRE, St. : 40.
- HILDEBRAND, Adolf : 92.

- HIRN, Yrjö : 16, 26, 37, 40, 43, 53, 54.  
 HOFFMANN VON FALLERSLEBEN : 191, 192.  
 HOFMANN, Th. von : 139, 188, 327.  
 HÖLDERLIN : 139.  
 HOMÈRE : 139.  
 HORACE : 137.  
 HOUSMAN : 199.  
 HUGO, V. : 131, 132, 143, 144, 223, 240, 311.  
 HUSSERL : 203.  
 INDY, V. d' : 190.  
 INGRES : 256.  
 ISTRATI, Panaït : 101.  
 JAHN, O. : 220, 310.  
 JAMES : 210.  
 JANET, Pierre : 52, 68, 71, 90, 91, 116, 122, 129, 130, 142, 146, 151, 152, 165, 167, 173, 190, 224, 249, 253, 277, 332, 369, 376, 383, 439.  
 JASPERS, Karl : 91, 132, 133, 145, 146, 148, 166, 169, 193, 285, 322, 325, 345, 350, 370, 372.  
 JASTROW, Josef : 91, 196.  
 JENNINGS : 28, 29.  
 JUNG, C. J. : 148, 325, 341, 342, 344, 346.  
 KANT : 15, 26, 38, 64, 65, 127.  
 KEYSERLING : 125, 128, 149, 150, 209, 322, 359, 360.  
 KIERKEGAARD, Soeren : 117, 118, 119, 172, 246, 274, 440.  
 KLEIST : 139, 185, 320.  
 KLINGSOR, Tristan : 207.  
 KÖRNER : 197.  
 KRAEPELIN : 182, 190.  
 KRAUSS, Stefan : 112, 114, 122.  
 KREIBIG, J. : 180.  
 KRETSCHMER : 138, 140, 141.  
 KRONFELD, Arthur : 144, 145.  
 LALANDE, André : 46, 47, 55, 56, 154, 347, 348, 351.  
 LALO, Charles : 14, 17, 26, 40, 43, 44, 56, 57, 58, 127, 201, 217, 239, 240, 298, 325, 329, 330, 340, 358, 362.  
 LAMARTINE : 219, 240, 258, 260, 329, 331, 376, 385, 386-392, 394, 397, 398, 400, 420.  
 LANGE-EICHBAUM : 138.  
 LAROCHEFOUCAULT : 107, 108, 148.  
 LAVATER : 402.  
 LEFÈVRE, Frédéric : 183, 220, 268.  
 LEGOUVÉ, E. : 219, 260.  
 LEIBNIZ : 125, 127.  
 LÉLUT, L. E. : 137.  
 LEMAÎTRE, J. : 115.  
 LENAÜ : 139, 175.  
 LÉOPARDI : 241.  
 LERMONTOFF : 100.  
 LESSING, G. E. : 230, 231, 273.  
 LESSING, Th. 16.  
 LHOTE, André : 280.  
 LIPPS : 9, 10.  
 LISTOWEL, Earl of : 199.  
 LISZT : 187.  
 LOMBROSO : 137, 138, 156.  
 LONDON : 100.  
 LONGFELLOW : 198, 241.  
 LUDWIG, Otto : 186, 325.  
 MAIORESCU, Titu : 98.  
 MALLARMÉ : 139.  
 MANET : 327.  
 MANN, Thomas : 232, 315.  
 MARÉES, Hans von : 92, 232.  
 MARSCHALL : 34.  
 MASSENET : 194, 195.  
 MATISSE, H. : 317.  
 MAUPASSANT : 139, 188, 315.  
 MAURIAC, François : 215, 283, 284, 289, 367, 439.  
 MAURRAS, Ch. : 185.  
 MENZEL, Adolf : 98.  
 MERRIL, Stuart : 423.  
 MEUMANN : 17, 18, 327.  
 MEYER, C. F. : 139.  
 MEYERSON, I. : 212, 243.  
 MICHEL ANGE : 99, 139, 141, 221, 312, 328, 329.  
 MICHELET : 149.  
 MILLET : 329.  
 MÖBIUS : 137, 140, 192.  
 MOLIERE : 100, 325, 327.  
 MONAKOW, von : 33.  
 MOREAU de Tours : 137.  
 MORICE, Charles : 433.  
 MÖRIKE : 191.  
 MOZART : 98, 195, 220, 310, 312, 328, 329, 376, 385, 397-400, 413, 426.

- MÜLLER-FREIENFELS, R. : 18, 88, 89, 176, 177, 182, 185, 188, 190, 195, 205, 220, 221, 230, 320, 241, 312, 324, 325, 327, 328, 377.
- MUNCH : 327.
- MUSSET, A. de : 139, 188, 219, 236, 259.
- NERVAL, J. de : 139, 193.
- NIETZSCHE : 82, 83, 87, 102, 138, 139, 149, 154, 155, 185, 186, 207, 244, 245, 251, 277, 292, 310, 361, 371, 372, 436, 441.
- NOVALIS : 327.
- NOTTEBOHN, Gustave : 247.
- ÖSTERREICH, Konstantin : 220.
- OKAKURA : 370.
- OMBREDANE : 33.
- PASCAL : 139, 142, 143, 149, 373,
- PASSY : 250.
- PAUL, Jean : 180, 188.
- PAULHAN, Fr. : 194, 195, 205, 258, 259.
- PETRESCU, Cezar : 101, 255.
- PIDOLL, Karl : 232.
- PIETZSCH, L. : 220.
- PIRANÈSE : 312.
- PIRRO, André : 412, 413.
- PLATEN : 139.
- PLATON : 92, 93, 137, 346, 373.
- PLAUT, Paul : 183.
- POE, Edgar : 92, 188, 231, 232, 234, 245.
- POINCARÉ, H. : 246.
- POMMIER, Jean : 107, 115.
- PONGS, H. : 246.
- POUCHKINE : 100.
- PRINZHORN, H. : 138.
- PROUST, M. : 190, 357.
- QUINCY, de : 188.
- RACINE : 100, 255.
- RANK, Otto : 44, 153, 170, 276.
- RAPHAEL : 328, 329, 376, 385, 392-397, 398, 400, 406, 407, 409.
- RAYMOND, Marcel : 302, 308, 360.
- REICKE, Ilse : 207, 232, 316.
- REMBRANDT : 100.
- RIBOT, Th. : 33, 91, 205, 216.
- RICHER, Charles : 155, 156.
- RICHTER, Ludwig : 197, 198, 311.
- RIEGL, Alois : 39, 50, 51.
- RIMBAUD, A. : 107.
- RIOTOR, Léon : 423, 433.
- RODIN : 200, 232, 262, 315, 378, 385, 423-426, 427, 433.
- ROMAIN Rolland : 432.
- RÓMAINS, Jules : 267.
- RORETZ, Karl : 186.
- ROUSSEAU, J. J. : 139, 231.
- ROUSSEAU, Theodor : 255.
- RUBENS : 100.
- RUNGE, Otto Philipp : 237.
- SADOVEANU, M. : 255, 268.
- SAND, Georges : 74.
- SCHELLEY : 139, 396.
- SCHILLER : 26, 38, 64, 65, 93, 101, 102, 138, 178, 185, 188, 189, 191, 196, 197, 199, 266, 417.
- SCHINDLER : 177.
- SCHLEGEL : 142.
- SCHLEIERMACHER : 178.
- SCHMARSOW, August : 51, 224.
- SCOTT, Walter : 261.
- SCRIBE : 259.
- SCHOPENHAUER : 138.
- SCHUBERT : 188, 439.
- SCHUMANN : 139, 301.
- SCHURÉ, Ed. : 397.
- SCHWEITZER, A. : 417.
- SCUPIN : 71.
- SEILLIÈRE, Ernest : 139, 184.
- SELZ, Otto : 203.
- SEMPER, Gottfried : 36, 39, 346.
- SENÈQUE : 137.
- SEROUYA, H. : 314, 317, 364.
- SERVIEN, Pius : 132.
- SHAKESPEARE : 100, 266, 269, 306, 312, 325, 327, 349, 371.
- SIMMEL, Georg : 301, 439.
- SIRÉN, Osvald : 406, 411.
- SLOWATZKY : 121.
- SOCRATE : 346.
- SOURIAU : 205.
- SPENCER, H. : 36, 64, 65, 126, 346.
- SPRANGER, E. : 76, 325.
- STADELMANN : 182.
- STENDHAL : 207, 254.
- STERN, Clara : 69.
- STERN, William : 33, 69.



- STRAUSS, Richard : 221.  
 STRINDBERG : 139.  
 SWEDENBORG : 390.  
 SWINBURNE : 185.  
 TAGORE, R. : 181, 194.  
 TARDE, G. : 341.  
 TASSO : 139.  
 THIBAUDET, A. : 109, 111, 136, 153.  
 TINAYRE, Mme : 197.  
 TOCH, E. : 183.  
 TOLSTOÏ : 100, 170, 266, 269.  
 TONITZA, N. N. : 349.  
 TOULOUSE, E. : 256, 259, 263.  
 TOURGHENEW : 220, 320.  
 UHLAND : 191.  
 UNAMUNO : 364, 365.  
 UTITZ : 10, 18, 138, 207, 325.  
 VALÉRY, Paul : 62, 63, 71, 115, 122, 123, 133, 165, 170, 172, 184, 191, 192, 221, 223, 224, 226, 233, 234, 235, 236, 238, 243, 244, 245, 246, 265, 275, 296, 298, 313, 360, 367, 368, 369.  
 VAN GOGH : 100, 139, 312, 313, 314, 329.  
 VERLAINE : 139.  
 VIANU, Tudor : 98.  
 VIGNY, A. de : 219, 236, 240, 253, 254.  
 VINCI, L. de : 99, 196, 200, 206, 221, 227, 234, 246, 265, 269, 309, 331, 368, 369, 371, 372, 378, 385, 392, 406-411, 412, 413, 415, 416, 424, 432.  
 VOLKELT, J. : 16, 17, 92, 175, 178, 181, 320, 325.  
 WAGNER : 100, 139, 179, 180, 183, 189, 194, 223, 278, 279, 312, 313, 399.  
 WALLASCHEK, R. : 40.  
 WEBER : 195.  
 WERNER, Heinz : 37, 40, 41, 42.  
 WILDE, Oscar : 207.  
 WOLFF, Hugo : 139, 192.  
 WORRINGER, R. : 51.  
 WUNDT, W. : 37, 127, 205.  
 ZOLA, Emile : 92, 100, 197, 256, 258, 259, 260, 261, 263, 265, 269, 324, 327.  
 ZUCCARO : 393.

# BIBLIOGRAPHIE

---

- ADERCA, F. : *Marturia unei generatii*. Bucarest, Ciornei 1929.
- ALAIN : *Système des Beaux-Arts*. Paris, Gallimard (N.R.F.) 1920.
- ALLIER, Raoul : *La psychologie de la conversion chez les peuples non-civilisés*. Paris, Payot, 1925.
- AMIEL, H. F. : *Fragments d'un journal intime*, publ. par Edmond Scherer. Genève, 1901.
- » : *Fragments d'un journal intime*, publ. par Bernard Bouvier. Paris-Genève, 1922.
- APOLLINAIRE, G. : *Calligrammes*. Paris, Gallimard, 1925.
- AUDIAT, Pierre : *La biographie de l'œuvre littéraire*. Paris, Champion, 1924.
- AUGUSTIN, Saint- : *Confessions*. Trad. A. d'Audilly. Paris, Garnier, 1925. 2 vol.
- BALDENSPERGER, F. : *La littérature : création, succès, durée*. Paris, Flammarion, 1913.
- BALZAC : *La physiologie du mariage*. Paris, Ollendorf, 1901.
- BARRÈS, M. : *L'abdication du poète (Lamartine)*. Paris, G. Crès, 1914.
- BASCH, V. : *Essai critique sur l'esthétique de Kant*. 2<sup>e</sup> éd., Paris, I. Vrin, 1927.
- » : *Essai d'esthétique, de Philosophie et de Littérature*. Paris, Alcan, 1934.
- BAUDELAIRE, Ch. : *Œuvres complètes*. L. Conard, Paris, 1923-1930. 7 vol.
- » : *Conseils aux jeunes littérateurs*. Paris, Emile Hazan, 1928.
- » : *Lettres à sa mère*. Paris, Calmann-Lévy, 1932.
- BAUDIN, E. : *Psychologie*. 2<sup>e</sup> éd., Paris, Gigord, 1919.
- BEKKER, P. : *Beethoven*. Berlin, Schuster u. Loeffler, 1911.
- BELLAIGNE, Camille : *Mozart*. Paris, Laurens, 1907.
- BÉNÉDITE, Léonce : *Rodin*. Paris, Rieder, 1926.
- BERGSON, H. : *Essai sur les données immédiates de la conscience*. 24<sup>e</sup> éd., Paris, Alcan, 1926.
- » : *L'énergie spirituelle*. 12<sup>e</sup> éd., Paris, Alcan, 1929.
- » : *Le rire*. 31<sup>e</sup> éd., Paris, Alcan, 1930.
- » : *L'évolution créatrice*. 40<sup>e</sup> éd., Paris, Alcan, 1932.
- BERLIOZ, H. : *Mémoires*. Paris, Calmann Lévy, 1878.
- BERNARD, Emile : *Souvenirs sur Paul Cézanne et Lettres*. Paris, à la Rénovation esthétique, 1921.
- EINET : *Le bilan de la psychologie en 1909*. (*Année psychologique*, t. 16.)

- BINET et PASSY : *Etudes de Psychologie sur les auteurs dramatiques*. (Année psychologique, t. I.)
- BLANC, Ch. : *Grammaire des arts du dessin*. Paris, Renouard, 1867.
- BLEULER, E. : *Das autistisch-undisziplinierte Denken in der Medizin und seine Überwindung*. Berlin, Springer, 1919.
- » : *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*. (Handbuch der Psychiatrie, éd. par G. Aschaffenburg) Leipzig-Wien, Deuticke, 1911.
- » : *Naturgeschichte der Seele und ihres Bewusstwerdens*. Berlin, Springer, 1921.
- BÖCKEL, O. : *Psychologie der Volksdichtung*. Leipzig, Teubner, 1913.
- BOJUNGA, Kl. : *Gärung und Klassik*. (Der Leuchter, éd. H. Keyserling, vol. IV, Darmstadt, 1923.)
- BOLL, M. et DELMAS, A. : *La personnalité humaine*. Paris, Flammarion, 1922.
- BOSCHOT, Ad. : *La lumière de Mozart*. Paris, Plon, 1928.
- » : *Une vie romantique, Hector Berlioz*. Paris, Plon, 1919.
- BOTEZ, Démostène : *De vorba cu M. Sadoveanu*. (Adevarul literar si artistic, Bucarest, 24 janvier 1926.)
- BRANDES, G. : *Gœthe*. Berlin, 1922.
- BRETON, André : *Lettre à Rolland de Renéville*. (La Nouvelle Revue Française, 1<sup>er</sup> mai 1932.)
- BRUNSHWIG, Léon : *Introduction à la vie de l'Esprit*. Paris, Alcan, 1932.
- BÜCHER Karl : *Arbeit und Rhythmus*. 3<sup>e</sup> éd., Leipzig, Teubner, 1902.
- BUENZOV, Emm. : *Mozart*. Paris, Rieder, 1930.
- BÜHLER, Charlotte : *Kindheit und Jugend*. 2<sup>e</sup> éd., Leipzig, Hirzel, 1930.
- BURCKHARDT, J. : *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*. 2<sup>e</sup> éd., Berlin, W. Spemann, 1911.
- BURTY, Philippe : *Maîtres et petits maîtres*. Paris, Charpentier, 1877.
- BUSEMANN, A. : *Lyrische Produktivität und Lebensablauf*. (Zeitschrift für Angewandte Psychologie, vol. 26.)
- BYRON, Lord : *Cain*, trad. Fabre d'Olivet. Paris, Servier, 1823.
- » : *The Works of Lord Byron (Letters and Journals, 2 vol.)*. London, John Murray, 1898.
- CABANÈS, Docteur : *Grands névropathes, Malades immortels*. Paris, Albin Michel, 1930.
- CARRÈRE, Jean : *Les mauvais maîtres*. Paris, Plon-Nourrit, 1922.
- CHALLAYE, Félicien : *Esthétique*. Paris, Nathan, 1929.
- CHARBONNEL, Roger : *La philosophie de Lamartine : les sources néo-platoniciennes du romantisme*. Paris, Mercure de France, 1912.
- CHARCOT et RICHER : *Les démoniaques dans l'art*. Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1887.
- CITOLEUX, Marc : *La pensée philosophique au XIX<sup>e</sup> siècle, Lamartine*. Paris, Plon-Nourrit, 1905.

- CLADEL, Judith : *Auguste Rodin*. Bruxelles, G. van Oest, 1908.
- CLAUDEL, Paul : *Positions et propositions*. Paris, Gallimard (N.R.F.), 1929.
- CLÉMENT, Ch. : *Michel Ange, Léonard de Vinci et Raphaël*. Paris, J. Hetzel, 1881.
- COMBARIEU, J. : *Histoire de la musique*. Paris, A. Collin, 1913. 3 vol.
- COQUIOT, Gustave : *Le vrai Rodin*. Paris, Tallandier, 1913.
- CROCE, B. : *Ariost, Shakespeare, Corneille*. Trad. allem. par Julius Schlosser. Amalthea-Bücherei, Band 26.
- » : *L'Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*. Trad. par Henri Bigot, Paris, Girard et Brière, 1904.
- CURZON, H. de : *Mozart*. Paris, Alcan, 1914.
- DARWIN, Ch. : *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*. Trad. Ed. Barbier, 3<sup>e</sup> éd., Paris, Reinwald, 1881.
- DAUDET, Léon : *Flambeaux*. Paris, Grasset, 1929.
- DELACROIX, E. : *Journal*. Paris, Plon, 1932, 3 vol.
- DELACROIX, H. : *La psychologie de Stendhal*. Paris, Alcan, 1918.
- » : *Le langage et la pensée*. Paris, Alcan, 1924.
- » : *Psychologie de l'art*. Paris, Alcan, 1927.
- DES COGNETS, Jean : *Etudes sur les manuscrits de Lamartine*. (Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Paris, XXI.) Paris, Alcan, 1906.
- » : *Les idées morales de Lamartine*. Paris, Bloud, 1909.
- » : *La vie intérieure de Lamartine d'après les souvenirs inédits de son plus intime ami, J. M. Dargaud, et les travaux les plus récents*. Paris, Mercure de France, 1913.
- DESSOIR, Max : *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 1<sup>re</sup> éd., Stuttgart, F. Encke, 1906.
- » : *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 2<sup>e</sup> éd., Stuttgart, F. Encke, 1923.
- DILTHEY, W. : *Das Erlebnis und die Dichtung*. Leipzig, Teubner, 1922.
- » : *Die dichterische Einbildungskraft und der Wahnsinn (Gesammelte Schriften, vol. IV)*. Leipzig-Berlin, Teubner, 1924.
- » : *Die Einbildungskraft des Dichters. (Gesammelte Schriften, vol. IV)*. Leipzig-Berlin, Teubner, 1924.
- DOUMIC, René : *Lamartine*. Paris, Hachette, 1912.
- DU CAMP, Maxime : *Souvenirs littéraires*. 3<sup>e</sup> éd., Paris, Hachette, 1906, 2 vol.
- DUHAMEL, G. : *Les modèles imaginaires. (Les Nouvelles Littéraires, 9 décembre 1933.)*
- DUJARDIN-BAUMETZ : *Entretiens avec Rodin*. Paris, Dupont, 1913.
- DUMAS, G. : *Nouveau Traité de Psychologie*, vol. II-III. Paris, Alcan, 1933.
- DUMESNIL, R. : *Le Don Juan de Mozart*. Paris, Editions musicales de la Librairie de France, 1927.
- DWELSHAUVERS, G. : *L'inconscient*. Paris, Flammarion, 1928.

- ECKERMAN, J. P. : *Conversations avec Goethe*. Trad. J. Chuzeville, Paris, Jonquières, 1930, 2 vol.
- » : *Entretiens de Goethe et d'Eckermann*. Trad. M. J. N. Charles, Paris, Claye, 1862.
- » : *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig, Brockhaus, 1837-1848, 3 vol.
- ELLIS, Hawellock : *Tanz des Lebens*. Trad. de l'anglais par Clara Schumann. Leipzig, Barth, 1928.
- FAURE, Elie : *Histoire de l'art, L'esprit des formes*. Paris, G. Crès, 1927.
- FERRERO, Léo : *Léonard de Vinci, ou l'œuvre d'art*. Paris, Kra, 1929.
- FEUERBACH, Anselm : *Ein Vermächtnis*. 2<sup>e</sup> éd., Wien, Gerold's Sohn, 1885.
- FIEDLER, Konrad : *Schriften über Kunst*. München, Piper, 1913. 2 vol.
- FLAUBERT, G. : *Correspondance*. Paris, Charpentier, 1887-1893, 4 vol.
- » : *Correspondance*. Paris, Conard, 1926-1933, 9 vol.
- FLEURY, M. de : *L'angoisse humaine*. Paris, Editions de France, 1924.
- FLÖRKE, G. : *Zehn Jahre mit Böcklin*. 2<sup>e</sup> éd., München, Bruckmann, 1902.
- FLOTTES, Pierre : *Baudelaire, l'homme et le poète*. Paris, Perrin, 1922.
- FOCHLON, H. : *Raphaël*. Paris, Nilsson, 1926.
- » : *Technique et sentiment*. Paris, Laurens, 1919.
- » : *Vie des formes*. Paris, Leroux, 1934.
- FONTAINAS, André : *Dans la lignée de Baudelaire*. Paris. Ed. Nouvelle Revue Critique, 1930.
- FONTANE, Th. : *Von Zwanzig bis Dreissig*. Berlin, F. Fontane, 1898.
- FRÉJAVILLE, G. : *Les méditations de Lamartine*. Société française d'éditions littéraires et techniques, Paris, Edgar Malfère, 1913.
- FREUD, S. : *Das Unbehagen in der Kultur*. 2<sup>e</sup> éd., Wien, 1931.
- » : *Introduction à la Psychanalyse*. Trad. S. Jankélévitch. Paris, Payot, 1922.
- FREY, Dagobert : *Das Kunstwerk als Willensproblem*. (Zeitschrift für Aesthetik, vol 25, [Beilage], 1931).
- FROMENTIN, El. : *Les Maîtres d'autrefois*. 2<sup>e</sup> éd., Paris, Plon, 1876.
- FUMET, Stanislas : *Notre Baudelaire*. Paris, Plon, 1926.
- GAMBA, Carlo : *Raphaël*. Trad. française par Jean Alazard, Paris, G. Crès, 1932.
- GAUTIER, Th. : *Honoré de Balzac*. Paris, Doulet-Malassis et de Broise, 1859.
- GELLIER, Al. : *Les passions et l'oratorio de Noël de J.-S. Bach*. Paris, Librairie de France, 1929.
- GHÉON, Henri : *Promenades avec Mozart*. Paris, Desclée, 1932.
- GHYKA, Matila : *Le nombre d'or*. 2<sup>e</sup> éd., Paris, Gallimard, 1931, 2 vol.



- GIDE, André : *Divers*. 10<sup>e</sup> éd., Paris, Gallimard, 1931.  
 » : *Dostiewsky*. Paris, Jonquières et Co., 1928.  
 » : *Prétextes*. Paris, Mercure de France, 1923.
- GILLES DE LA TOURETTE : *Léonard de Vinci*. Paris, A. Michel, 1932.
- GODMÉ, J. P. : *Valeur et inquiétude*. (*Les cahiers d'Occident*, 6, 1926.)
- GOETHE : *Aus meinem Leben, Wahrheit und Dichtung*. (*Werke in sechs Bänden*), Leipzig, Insel-Verlag, 1909.  
 » : *Goethes Briefwechsel mit H. Meyer*. Weimar, Goethe-Gesellschaft, 1917.
- GONCOURT : *Journal des Goncourt*. Paris, Charpentier et Fasquelle, 1887-1896, 9 vol.
- GRANTOFF, Otto : *Auguste Rodin*. Bielefeld, Velhagen Klassing, 1908.
- GROOS, Karl : *Die Spiele der Menschen*. Iena, Fischer, 1893.  
 » : *Die Spiele der Thiere*. Iéna, Fischer, 1893.
- GROSSE, E. : *Les débuts de l'art*. Trad. E. Dirr. Paris, Alcan, 1902.
- GUNDOLF, Fr. : *Goethe*. Berlin, Georg Bondi, 1922.
- GUYAU, J. M. : *L'art au point de vue sociologique*. Paris, Alcan, 1889.  
 » : *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*. Paris, Alcan, 1891.
- HARTMANN, Ed. v. : *Aesthetik*. (*Ausgewählte Werke*), Leipzig, W. Friedrich (s. d.), 2 vol.  
 » : *Philosophie des Unbewussten*. Berlin, C. Duncker, 1871.
- HARTMANN, Nicolai : *Das Problem des geistigen Seins*. Berlin, W. de Gruyter, 1933.
- HAUSEGGER, Fr. : *Unsere deutschen Meister (Bach, Mozart, Beethoven, Wagner)*. München, F. Bruckmann, 1901.
- HEBBEL, Fr. : *Tagebücher*. (*Sämtliche Werke*, éd. R. M. Werner, Berlin, Behr, 1913.) 3 vol.
- HEGEL, G. W. : *Esthétique*. Trad. Ch. Bénard. 2<sup>e</sup> éd., Paris, Bailière, 1875. 2 vol.
- HEIDEGGER, M. : *Sein und Zeit*. 3<sup>e</sup> éd., Halle. Niemeyer, 1931.
- HIRN, Y. : *The origins of Art*. London, Macmillan, 1900.
- HUGO, V. : *Odes et Ballades*. Paris, Eugène Renduel, 1838.  
 » : *Post scriptum de ma vie*. Paris, Calmann Lévy, 1901.
- HUSSERL, Ed. : *Logische Untersuchungen*. Halle, Niemeyer, 1913.
- JAHN, O. : *W. A. Mozart*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1856-1858. 4 vol.  
 » : *W. A. Mozart*. 3<sup>e</sup> éd. complétée par Hermann Deiters. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1889-1891. 2 vol.
- JANET, Pierre : *De l'angoisse à l'extase*. Paris, Alcan, 1928, 2 vol.  
 » : *L'évolution psychologique de la personnalité*. Paris, Maloine, 1926.  
 » : *La force et la faiblesse psychologiques*. Paris, Maloine, 1932.  
 » : *L'automatisme psychologique*. Paris, Alcan, 1889.  
 » : *Les obsessions et la psychasthénie*. Paris, Alcan, 1903. 2 vol.

- JASPERS, K. : *Philosophie*. Berlin, Springer, 1932, 3 vol.  
 » : *Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin, Springer, 1925.  
 » : *Psychopathologie générale*. Trad. Kastler et Mendousse, Paris, Alcan, 1928.
- JASTROW, Josef : *La subconscience*. Trad. E. Philippi, Paris, Alcan, 1908.
- JENNINGS, H. S. : *Das Verhalten der niederen Organismen*. Trad. de l'anglais par A. Mangold. Leipzig-Berlin, Teubner, 1910.
- INDY, V. d' : *César Frank*. Paris, Alcan, 1906.  
 » : *De Bach à Beethoven*. Paris, aux bureaux de la « Schola cantorum », 1899.
- JOUANNE, Pierre : *L'harmonie de Lamartine*. Paris, Jouve et Co., 1926.
- JUNG, C. : *L'inconscient dans la vie psychique normale et anormale*. Trad. Dr Grandjean-Bayard, Paris, Payot, 1928.  
 » : *Psychologische Typen*. Zurich, Rascher et Co., 1921.  
 » : *Wandlungen und Symbole der Libido*. 2<sup>e</sup> éd., Leipzig u. Wien, 1925.
- KAHN, Gustave : *Charles Baudelaire*. Paris, Ed. Nouvelle Revue Critique, 1928.
- KEYSERLING, H. : *Erfindung und Form*. (Der Leuchter, vol. VII, Darmstadt, 1926.)  
 » : *Méditations Sud-Américaines*. Trad. A. Beguin, Paris, Stock, 1932.
- KIERKEGAARD, Søren : *Der Begriff der Angst*. Trad. allem. par Chr. Schrempf. Iéna, Diederichs, 1923.  
 » : *Entweder-Oder*. Trad. allem. W. Pflieger et Chr. Schrempf. Iéna, Diederichs, 1922, 2 vol.  
 » : *Traité du désespoir*. Trad. Kund Ferlow et Jean Gateau. Paris, Gallimard, 1932.  
 » : *Der Augenblick*. Iéna, Diederichs, 1923.  
 » : *Le Banquet*. Trad. P. H. Tisseau. Paris, Alcan, 1933.
- KLINGSOR, Tristan : *Léonard de Vinci*. Paris, Rieder, 1930.
- KRAUSS, Stefan : *Der seelische Konflikt*. Stuttgart, F. Encke, 1933.
- KREIBIG, J. : *Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens*. (Zeitschrift für Aesthetik, vol. IV.)
- KRETSCHMER, E. : *Geniale Menschen*. Berlin, Springer, 1929.
- KRONFELD, A. : *Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung*. (Zeitschrift für Aesthetik, vol. XIX.)
- LALANDE, André : *Les illusions évolutionnistes*. Paris, Alcan, 1930.
- LALO, Charles : *La Beauté et l'instinct sexuel*. Paris, Flammarion, 1922.  
 » : *L'art et la morale*. Paris, Alcan, 1922.  
 » : *L'art et la vie sociale*. Paris, Octave Doin, 1921.  
 » : *Esthétique*. Paris, Alcan, 1925.  
 » : *Introduction à l'Esthétique*. Nouvelle Edition. A. Collin, 1925.

- » : *Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration.* (*Journal de Psychologie*, 1926.)
- » : *L'expression de la vie dans l'art.* Paris, Alcan, 1933.
- LAMARTINE : *Cours familiers de littérature.* Edition de l'auteur, 1856.
- LANG-EICHBAUM, Wilhelm : *Genie — Irrsinn und Ruhm.* München, E. Reinhardt, 1928.
- LA ROCHEFOUCAULT : *Maximes.* (*Œuvres complètes*, éd. par A. Chassang. Paris, Garnier frères, 1884.)
- LATREILLE, Camille : *Lamartine poète politique.* Paris, August Picard, 1924.
- LEBEY, André : *Lamartine dans ses horizons.* Paris, Albin Michel, 1929.
- LEFEVRE, Fr. : *Entretiens avec Paul Valéry.* Paris, « Le Livre », 1926.
- » : *Une heure avec Jules Romains.* (*Les Nouvelles littéraires*, 25 nov. 1933.)
- LEGOUVÉ, E. : *Soixante ans de souvenirs.* Paris, Hetzel et Co., 1887.
- LESSING, G. E. : *Hamburgische Dramaturgie.* Ed. Göschen, Stuttgart, 1894, 2 vol.
- LESSING, Th. : *Madonna Sixtina.* Aesthetische und religiöse Studien. Leipzig, E. A. Seemann, 1908.
- LÉVY-BRUHL, L. : *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures.* Paris, Alcan, 1910.
- » : *La mentalité primitive.* 8<sup>e</sup> éd., Paris, Alcan, 1933.
- LHOTE, André : *Dans La Nouvelle Revue Française.* 1<sup>er</sup> mars 1934.
- » : *La peinture. Le cœur et l'esprit.* Paris, Denoël et Steele, 1933.
- LIPPS, Th. : *Asthetik.* Voss, Hamburg-Leipzig, 1906, 2 vol.
- LISTOVEL, Earl of : *Der gegenwärtige Stand der Aesthetik in England* (*Zeitschrift für Aesthetik*, vol. 28).
- LOMBROSO, C. : *L'homme de génie.* Paris, Alcan, 1889.
- LUDWIG, E. : *Gœthe.* Stuttgart, I. G. Cotta, 1920, 2 vol.
- LUDWIG, O. : *Ludwigs Werke.* Ed. W. Schweitzer. Leipzig-Wien, Bibliographisches Institut, 1898.
- MATTLINGER, K. H. : *Mozarts Bekenntnisse und Lehren über seine Kunst.* St. Ludwig, Perrotin und Smitt, 1918.
- MAUCLAIR, Camille : *Auguste Rodin, l'homme et l'œuvre.* Paris, La Renaissance du Livre (s. d.).
- » : *Léonard de Vinci.* Paris, Nilsson (s. d.).
- MAULNIER, Thiery : *Nietzsche.* Paris, Rodier, 1933.
- MAUPASSANT : *Œuvres complètes.* Vol. 29. Paris, Louis Conard, 1910.
- MAURIAC, Fr. : *Lectures d'été.* (*Le Temps*, 31 juillet 1934).
- » : *Trois grands hommes devant Dieu.* Paris, Capitoile, 1930.
- » : *Dieu et Mammon.* Paris, Editions du Siècle, 1933.
- MAURRAS, Ch. : *La musique intérieure.* Paris, Grasset, 1925.
- MEUMANN, E. : *Das System der Aesthetik.* Leipzig, Quelle und Meyer, 1914.

- MICHELET, V. E. : *Figures d'évocateurs*. Paris, Figuière, 1913.
- MIRBEAU, Octave : *Des artistes*. Paris, Flammarion, 1922-24.
- MÖBIUS, P. J. : *Ausgewählte Werke*. Leipzig, J. A. Barth, 1903-1905. (Surtout les volumes : I. J. J. Rousseau, II-III. Goethe, V. Nietzsche).
- MOREAU DE TOURS : *Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*. Paris, Masson, 1859.
- MOREAU VAUTIER : *Les peintres populaires, Léonard de Vinci, Michel Ange, Raphaël, André del Sarte*. Paris, Hachette, 1914.
- MOUREY, Gabriel : *Des hommes devant la nature et la vie*, Rodin. Paris, 1902 (s. e.).
- MOZART, W. A. : *Lettres*. Trad. par H. de Curzon. Paris, Plon, 1928.
- MÜLLER-FREIENFELS, R. : *Persönlichkeit und Weltanschauung*. Leipzig-Berlin, Teubner, 1923.
- » : *Psychologie der Kunst*. 2<sup>e</sup> éd., Leipzig, Teubner, 1923. 2 vol.
- MÜNTZ, Eug. : *Léonard de Vinci*. Paris, Hachette, 1899.
- » : *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*. Paris, Hachette, 1914.
- MUTHER, Richard : *Léonard de Vinci*. Berlin, J. Bard, 1903.
- NIETZSCHE, Fr. : *Ainsi parlait Zarathoustra*. Trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1901.
- » : *Considérations inactuelles*. Trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1907.
- » : *Considérations inactuelles*. Deuxième série, traduction H. Albert. Mercure de France, 1922.
- » : *Ecce homo*. Trad. Henri Albert. Paris, Mercure de France, 1909.
- » : *Humain, trop humain*. Trad. A. M. Desrousseaux. Paris, Mercure de France, 1899.
- » : *L'origine de la Tragédie*. Trad. J. Marnold et J. Morland. Paris, Mercure de France, 1901.
- NOHL, Ludwig : *Mozarts Leben*. Berlin, « Harmonie » (s. d.).
- NOTTEBOHN, Gustav : *Ein Skizzenbuch von Beethoven*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1880.
- » : *Zweite Beethoveniana*. Leipzig, J. Rieter-Biedermann, 1887.
- ODEBRECHT, R. : *Gefühl und schöpferische Gestaltung*. Berlin, Reuter et Reichard, 1929.
- OESTERREICH, K. : *Die Phänomenologie des Ich*. Leipzig, Barth, 1910.
- PASCAL, Blaise : *Œuvres*. Ed. L. Brunschwig, Paris, Hachette, 1925.
- PAULHAN, F. : *Le mensonge de l'art*. Paris, Alcan, 1907.
- » : *Les phénomènes affectifs et les lois de leur apparition*. Paris, Alcan, 1926.
- » : *Psychologie de l'invention*. Paris, Alcan, 1930.
- PÉLADAN, J. : *La philosophie de Léonard de Vinci*. Paris, Alcan, 1910.
- PETRANU, Coriolan : *Inhaltsproblem und Kunstgeschichte*. Wien, Halm und Goldmann, 1921.



- PIDOLL, Karl von : *Aus der Werkstatt eines Künstlers*. Luxembourg, 1908.
- PIRRO, André : *L'Esthétique de J. S. Bach*. Paris, Fischbacher, 1907.
- PLATON : *Ion*. Trad. Louis Méridier. *Œuvres complètes*. t. V, 1. Paris, Les Belles Lettres, 1931.
- » : *Phèdre*. Trad. Léon Robin. *Œuvres complètes*, t. IV, 3. Paris, Les Belles Lettres, 1933.
- PLAUT, Paul : *Psychologie der produktiven Persönlichkeit*. Stuttgart, Enke, 1929.
- POE, E. : *Poésies complètes*, suivies de *La Philosophie de la composition*. Trad. Gabriel Mourey, Mercure de France, 1910.
- POMMIER, Jean : *La Mystique de Baudelaire*. Paris, Les Belles Lettres, 1932.
- PONGS, H. : *L'image poétique et l'inconscient*. (Dans *Psychologie du langage*, Paris, Alcan, 1933.)
- PRINZHORN, H. : *Bildnerie der Geisteskranken*. Berlin, Springer, 1922.
- » : *Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung*. (Zeitschrift für Aesthetik, vol. XIX.)
- PROD'HOMME, J. G. : *Mozart raconté par ceux qui l'ont vu*. Paris, Stock, 1928.
- RANK, Otto : *Der Künstler*. 4<sup>e</sup> éd., Leipzig-Wien-Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925.
- » : *La volonté du bonheur*. Trad. Yves Le Lay. Paris, Stock, 1934.
- RAYMOND, E. : *Ch. Baudelaire*. Paris, Garnier, 1922.
- RAYMOND, Marcel : *De Baudelaire au surréalisme*. Paris, Corrèa, 1933.
- REICKE, Ilse : *Das Dichten in psychologischer Betrachtung*. (Zeitschrift für Aesthetik, vol. X.)
- REIMANN, H. : *Johan Sebastian Bach*. Berlin, Schlesische Verlagsanstalt, 1912.
- REINECKE, C. : *Meister der Tonkunst*. Berlin, W. Spemann, 1903.
- REYNOLD, G. de : *Charles Baudelaire*. Paris, Crès, 1920.
- RIBOT, Th. : *La psychologie des sentiments*. Paris, Alcan, 1896.
- » : *La vie inconsciente et les mouvements*. Paris, Alcan, 1914.
- » : *Les maladies de la personnalité*. Paris, Alcan, 1932.
- » : *L'imagination créatrice*. Paris, Alcan, 1900.
- RICHTER, Ludwig : *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, publ. par Heinrich Richter. Frankfurt a. M., Johannes Alt, 1886.
- RIEGL, Alois : *Stilfragen*. Berlin, Siemens, 1893.
- RILKE, R. M. : *Auguste Rodin*. Trad. Maurice Betz. Paris, Emile Paul, 1928.
- RIOTOR, Léon : *Rodin*. Paris, Alcan, 1927.
- RIVIERE, Jacques : *Etudes*. Paris, Gallimard (N.R.F.), 1925.
- RODIN, A. : *L'art*. Entretiens réunis par P. Gsell. Paris, Grasset, 1924.
- ROLLAND, Romain : *La vie de Beethoven*. Paris, Hachette, 1927.



- RORETZ, Karl: *Zur Analyse von Nietzsches künstlerischen Schaffen. (Zeitschrift für Aesthetik, vol. XVIII.)*
- ROSENBERG, A. : *Léonardo da Vinci*. Bielefeld, Velhagen, 1898.
- ROUSSEAU, J. J. : *Confessions*. Paris, La Renaissance du Livre, 1923.
- ROYÈRE, Jean : *Poèmes d'amour de Baudelaire, Le génie mystique*. Paris, A. Michel, 1927.
- RUSU, Liviu: *Din problematica sufleteasca a lui Nicolae Grigorescu. (Revista de filosofie, Bucarest, N° 2, avril 1933, p. 142 et suiv.)*
- » : *Goethe*. Cluj, Tipografia Nationala, 1932.
- » : *Inceputurile psihologiei configuratiei. (Dans Psihologia configuratiei, éd. pr l'Institut de Psihologie de l'Université de Cluj.) Cluj, 1928.*
- SAINT-FOIX, G. de : *Les Symphonies de Mozart*. Paris, Mellotée, 1932.
- SAND, Georges : *Correspondance entre Georges Sand et Alfred de Musset*. Bruxelles, E. Deman, 1904.
- » : *Correspondance entre Georges Sand et Gustave Flaubert*. Paris, C. Lévy, 1904.
- » : *Souvenirs et idées*. Paris, C. Lévy, 1904.
- SCHILLER, Fr. : *Correspondance entre Schiller et Goethe*. Trad. Lucien Herr. Paris, Plon, 1923.
- SCHILLING-Trygophorus, Otto : *Die Weltanschauung Beethovens und ihre Gestaltung in der 7. Symphonie. Zeitschrift für Aesthetik, vol. 25.*
- SCHMARSOW, A. : *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig-Berlin, Teubner, 1905.
- SCHMIDT, L. : *W. A. Mozart*. Berlin, Schlesische Verlagsanstalt, 1920.
- SCHNEIDER, René : *La peinture italienne des origines au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris et Bruxelles, G. Van Oest, 1929.
- SCHURÉ, Ed. : *Les prophètes de la Renaissance*. Paris, Perrin, 1920.
- SCHURIG, A. : *Wolfgang Amadeus Mozart*. Leipzig, Insel-Verlag, 1913.
- SCHWEITZER, A. : *J. S. Bach*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1908.
- SÉAILLES, Gabriel : *Essai sur le génie dans l'art*. Paris, Alcan, 1883.
- » : *Léonard de Vinci*. Paris, Perrin, 1906.
- SEILLIÈRE, Ernest : *Baudelaire*. Paris, A. Collin, 1931.
- SELZ, Otto : *Die Gesetze der produktiven und reproduktiven Geistestätigkeit*. Bonn, Cohen, 1924.
- SEMPER, G. : *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*. Frankfurt a. M., 1860-1863. 2 vol.
- SÉROUYA, H. : *Initiation à la peinture d'aujourd'hui*. Paris, La Renaissance du Livre (s. d.).
- SIMMEL, G. : *Goethe*. Leipzig, Klinghardt und Biermann, 1913.
- » : *Philosophische Kultur*. 3<sup>e</sup> éd. Potsdam, Kiepenhauer, 1923.
- » : *Rembrandt*. 3<sup>e</sup> éd. München, Kurt Wolff, 1925.

- VOLKELT, J. : *Asthetik*. 2<sup>e</sup> éd., München, Beck, 1925, 3 vol.
- WAGNER, R. : *Ma vie*. Trad. N. Valentin et A. Schenk. Paris, Plon, 1912.
- WALLASCHEK, R. : *Die Anfänge der Tonkunst*. Leipzig, Barth, 1903.
- WERNER, Heinz : *Die Ursprünge der Lyrik*. München, Reinhardt, 1924.
- WILDE, Oscar : *Intentions*. Trad. F. Neel. Paris, Stock, 1928.
- WOLFF, James : *Leonardo da Vinci als Ästhetiker*. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901.
- WÖLFFLIN, H. : *L'art classique*. Trad. par C. de Mandache. Paris, Laurens, 1911.
- WOLFRUM, Ph. : *Johann Sebastian Bach*. Berlin, Marquardt et Co., 1905.
- WÖRRINGER, W. : *Abstraktion und Einfühlung*. 9<sup>e</sup> éd. Piper et Co., München, 1919.
- WUNDT, W. : *Völkerpsychologie*, vol. III. 2<sup>e</sup> éd., Leipzig, Engelmann, 1908.
- ZWEIG, Stefan : *Der Kampf mit dem Dämon : Hölderlin, Novalis, Nietzsche*. Leipzig, Insel-Verlag, 1925.

# Tables des matières

---

|                    |   |
|--------------------|---|
| INTRODUCTION ..... | 9 |
|--------------------|---|

## PREMIÈRE PARTIE

### Les données originaires de la création artistique.

|                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUCTION .....                                                                    | 25 |
| CHAPITRE PREMIER. — <i>Le problème de l'expression</i> .....                          | 28 |
| CHAPITRE II. — <i>Les sources de la création artistique dans l'art primitif</i> ..... | 36 |
| 1. Le problème du but pratique dans les arts primitifs .....                          | 36 |
| 2. Le problème de l'origine sexuelle de l'art primitif .....                          | 42 |
| CHAPITRE III. — <i>La source spécifique de la création artistique</i> .....           | 45 |
| CHAPITRE IV. — <i>Le jeu et la création artistique</i> .....                          | 64 |
| Les conclusions de la première partie .....                                           | 81 |

## DEUXIÈME PARTIE

### Les données inconscientes ou potentielles de la création artistique.

#### (La phase préparatoire)

|                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUCTION .....                                                                       | 87  |
| CHAPITRE PREMIER. — <i>Les formes de l'inconscient dans la création artistique</i> ..... | 90  |
| L'inconscient inné et l'inconscient acquis .....                                         | 95  |
| CHAPITRE II. — <i>Le conflit créateur</i> .....                                          | 104 |
| CHAPITRE III. — <i>L'ordre créateur</i> .....                                            | 124 |
| CHAPITRE IV. — <i>L'équilibre créateur</i> .....                                         | 135 |

## TABLE DES MATIÈRES

### TROISIÈME PARTIE

#### Les données conscientes de la création artistique.

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUCTION .....                                                       | 163 |
| CHAPITRE PREMIER. — <i>La phase de l'inspiration</i> .....               | 165 |
| 1. La mise en conscience .....                                           | 165 |
| 2. La disposition créatrice .....                                        | 174 |
| 3. Le moment central de l'inspiration .....                              | 193 |
| 4. Le dynamisme de l'inspiration .....                                   | 201 |
| 5. Les différents types de l'inspiration .....                           | 216 |
| CHAPITRE II. — <i>La phase de l'élaboration</i> .....                    | 229 |
| 1. Le problème du travail conscient dans la création<br>artistique ..... | 229 |
| 2. Les types de l'inspiration et de l'élaboration .....                  | 236 |
| 3. Les modalités de l'élaboration .....                                  | 253 |
| 4. La création artistique, problème de volonté .....                     | 270 |
| CHAPITRE III. — <i>La phase de l'exécution</i> .....                     | 281 |
| 1. Le processus de la transcendance .....                                | 281 |
| 2. La matière et la forme .....                                          | 286 |
| 3. Le problème de la technique .....                                     | 308 |
| 4. L'artiste et son œuvre .....                                          | 317 |
| 5. Les types de l'exécution .....                                        | 323 |

### QUATRIÈME PARTIE

#### Les données transsubjectives de la création artistique.

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUCTION .....                                                       | 337 |
| CHAPITRE PREMIER. — <i>Le facteur collectif</i> .....                    | 340 |
| CHAPITRE II. — <i>Le problème de la vision du monde</i> .....            | 355 |
| CHAPITRE III. — <i>Les différents types de la vision du monde</i> .....  | 374 |
| CHAPITRE IV. — <i>Illustration des types de la vision du monde</i> ..... | 385 |
| 1. <i>Le type sympathique.</i>                                           |     |
| Lamartine .....                                                          | 386 |
| Raphaël .....                                                            | 392 |
| Mozart .....                                                             | 397 |

# TABLE DES MATIÈRES

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| 2. <i>Le type démoniaque équilibré.</i>  |     |
| Goethe .....                             | 401 |
| Léonard de Vinci .....                   | 406 |
| Bach .....                               | 411 |
| 3. <i>Le type démoniaque anarchique.</i> |     |
| Baudelaire .....                         | 418 |
| Rodin .....                              | 423 |
| Beethoven .....                          | 426 |
| CONCLUSIONS .....                        | 436 |
| Index des noms cités .....               | 445 |
| Bibliographie .....                      | 450 |







Éditions et Imprimerie  
Rapide de la Presse  
O. ZELUK  
4-5, rue Saulnier, Paris